CUADERNOS DE DRAMATURGIA (VIVA)

Nº 30



VICERRECTORADO DE CULTURA, DEPORTE Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA UA

DE OTRO MUNDO

34 MUESTRA TEATRO ESPAÑOL

AUTORES CONTEMPORÁNEOS - GUILLERMO HERAS

CUADERNOS DE DRAMATURGIA (VIVA) N.º 30

Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria
de la Universidad de Alicante

Alicante, 2026

Dirección
Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras

Diseño y maquetación
Assad Kassab y Marten Kwinkelenberg

© de las autoras y autores

Edita
Universidad de Alicante (Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria
y Servicio de Publicaciones)

I.S.S.N. 3045-6290

La dirección no se hace responsable de las opiniones expresadas en los trabajos publicados

Índice

Prólogo 6

Roberto García

Gente tierna 9

Josi Alvarado

¡Gracias, Negre! 13

Yoska Lázaro

Necesito vivir en algún sitio 18

Francesc Sanguino

A.S.E. (*Authentic Student Experience*®) 22

Ana García, Claudia da Silva, Julia Lledó, Mabel Peña, Nico Murcia, Noé Vicente y Sael Gil

Lo auténtico del *casting* 25

Manual para fingir que vives 30

Primer día de función 34

La noche después de la función 39

Montaje de los días idénticos 42

El recuento de los daños 46

El silencio de la cláusula 51

El beso o la imposibilidad de lo real 55

La prohibición de sentir 61

La profesional de la precariedad 65

Todo dentro de la normativa 69

El despido 76

Experiencia desahucio auténtico 78

Mesa de debate en torno a la traducción e internacionalización de la autoría teatral viva española 82

David Sánchez Pacheco

Introducción y contexto 82

Presentación 84

Líneas temáticas 85

Participantes 85

Mesas de diálogo 87

Mesa 1. Síntomas y diagnóstico. Reflexiones bajo el título «Mirar de cerca. Obstáculos y retos de la internacionalización del texto teatral» 87

Mesa 2. Tratamiento y recomendaciones. «Soñar horizontes. Estrategias para facilitar la circulación de los textos teatrales» 98

Prólogo

Este último número de nuestros Cuadernos de Dramaturgia supone de manera implícita un merecido y necesario homenaje a la ciudad que ha albergado la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras (MUTESAC) a lo largo de sus 34 años de historia: Alicante.

La alicantinidad de la publicación parte de la propia realización de los Cuadernos, fruto de la colaboración con la Universitat d'Alacant a través de su Vicerrectorado de Cultura y de su Servicio de Publicaciones, el cual ha asumido las labores de edición, maquetación y corrección. Una colaboración que reafirma la voluntad de la Muestra de estrechar lazos con instituciones comprometidas con la cultura y, más concretamente, con la investigación vinculada a la dramaturgia teatral contemporánea.

Así, en el apartado de edición de textos de autoría teatral, encontraréis tres obras escritas por dramaturgas y dramaturgos alicantinos vinculadas a la programación de la 34 MUTESAC. Por último, en el bloque final de la publicación, dedicado a la reflexión y el pensamiento critico, volcamos, a modo de relatoría, las Jornadas Profesionales realizadas el 7 de noviembre de 2026; un trabajo de documentación realizado igualmente por un dramaturgo alicantino.

Los dos primeros textos, firmados por Josi Alvarado y Yoska Lázaro, surgen de un encargo realizado por la MUTESAC mediante el cual debían crear la materia prima de un formato escénico para espacio público titulado *Drama Taxi,* que sería estrenado en la 34 edición de la Muestra.

Drama Taxi invitó a los espectadores a subir a un taxi en la ciudad de Alicante y realizar un recorrido urbano mientras escuchaban por el aparato de audio del vehículo la locución de un texto teatral. De ese modo, mientras esos pasajeros ocasionales observaban a través de las ventanillas del taxi las calles, los edificios y a los transeúntes, integraban en su experiencia la escucha de una obra dramática de ficción vinculada precisamente a ese mismo recorrido.

El sello alicantino de *Drama Taxi* no solo estuvo en sus autores; la producción y exhibición de este peculiar dispositivo escénico recayó en la compañía alicantina *Col·lectiu*

Intermitent, bajo la dirección de su principal responsable, el director, productor y actor Morgan Blasco.

El siguiente texto publicado, *Authentic Student Experience*, es la obra ganadora de la convocatoria de la primera Residencia de Creación Teatral promovida por la Universitat d'Alacant y que la MUTESAC se comprometió a estrenar bajo la condición de que dicha convocatoria reflejara entre sus requisitos que los proyectos presentados fueran de autoría alicantina viva. De este modo, el proyecto ganador vino de la mano del dramaturgo Noé Vicente, el cual firma el texto junto a los intérpretes del espectáculo al nutrirse el montaje de un proceso de creación colectiva. Dicho texto es prologado por un histórico del teatro alicantino: Paco Sanguino.

Por último, David Sánchez Pacheco, autor teatral alicantino de fulgurante trayectoria, se encargó de la relatoría de las Jornadas Profesionales, que giraron en torno a la traducción e internacionalización de la autoría teatral viva española.

Todo ello conforma este n.ª 30 de nuestros Cuadernos de Dramaturgia, que esperamos os provoque una estimulante y gozosa lectura.

Roberto García
Director Artístico
Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras


DRAMA-TAXI

Gente tierna

Josi Alvarado

(Los espectadores dejan sus bolsos en el maletero del taxi, si así lo desean. En cualquier caso se abre la puerta del maletero, donde se puede ver, no muy aparente ni ostentoso, un serrucho. Sobre el salpicadero hay un ambientador con olor a lavanda.)

La ternura es una forma pequeña del amor. Como la cuenta de un collar: una parte de algo más grande, y más precioso. La ternura tiene que ver con la lentitud. Tierno es ver pasar lentamente la vida desde el asiento de un taxi y tierno es sentir que uno vuela por encima de todas esas pequeñas miserias de la gente. Eso es la ternura. Yo no soy un poeta, no lo sé explicar mejor. Pero lo puedo sentir. Seguro que ustedes también lo pueden sentir. Son gente tierna. No existen las caricias rápidas ni las palabras suaves a alta velocidad. La ternura es lenta. Así lo veo yo.

Aquella mañana, cuando los vi abrazados en el suelo del patio, pensé en lo tierno de su carne, la de ella, en los brazos de cuero de él, que quedaban suspendidos alrededor de la cintura de ella. Lo que más me sorprendió es que ninguno de los dos parecía tener prisa. La radio estaba encendida y a todo volumen dentro de la casa. Desde allí, desde el patio, se podía escuchar perfectamente la canción: «He llenado mi tiempo vacío de aventuras más y mi mente ha parido nostalgia de no verte más..»

Mamá no tenía que aviar la comida ni tenía que ponerle la alfalfa a los conejos, ni tenía que patearme las costillas a mí, su mejor perro. No me estoy quejando, eh. No digo tampoco que yo sea bueno, eh. Pero aquel día era Domingo, el día del señor. A mi padre nadie lo esperaba en el bar. Su disposición de ánimo, era la de una tarde saliente de primavera, cuando los gorriones se han cansado ya de cantar y el sol se apaga como una cerilla en un vaso de agua y cede a la noche, toda azul.

Ahí, en esa paz, estaban ellos: papá y mamá. En un abrazo tierno y silencioso que yo jamás habría imaginado que pudiera existir entre los dos. Parecía que escuchaban extasiados la música de la radio.

Estaban rodeados de mariposas azules al vuelo, que yo no sé si eran flores de los ciruelos, que yo no sé si eran pájaros, que yo no sé. Olía intensamente a lavanda eso sí que lo sé. El mismo olor que desprende la mortaja de lino de los muertos.

– Qué haces, Agustín, ¿me oyes? ¿me oyes? Era mi padre. Por fin reparaba en mí. Pero yo no estaba. Bueno, sí estaba allí, de pie, frente a ellos, frente a la higuera del patio de mi casa, con mis ocho años recién cumplidos, pero como si no estuviera. Quería gritar. Eso sí lo recuerdo.

Es lo que recuerdo, que no tiene por qué ser lo que sucedió, porque aquel abrazo entre ellos dos al pie de la higuera fue solo un cuadro, una luz, como una anunciación, la bajada de un Cristo de la cruz.

De lo único que estoy seguro es de las mariposas azules que brotaban de su cara. De la cara blanca de mi madre. Y después ya no, porque él la tapó con una sábana almidonada que descolgó de la misma cuerda de tender.

Pero yo solo tenía ocho años y ya se sabe, los recuerdos son mentirosos y los niños tienen una imaginación desbordante. Los adultos pueden decidir entre creer y no creer; los niños, no.

La higuera olía ácido y a lácteo, olía a la piel profunda de los animales y de ahí colgaba todavía la cuerda, demasiado larga, liberada del peso de mi madre.

Antes de taparla él acarició la marca morada que le daba la vuelta al cuello de ella, todo azul. Ella era fea, bruta y cruel. Yo sé que disfrutaba con los alfileres. Se había colgado tan torpemente que debió de sufrir de más hasta que le sobrevino el ahogo. Tenía la punta de un zapato manchada del barro del bancal. Los pies le rozaron en la tierra mientras pataleaba. Sus pies me parecieron a mí pescados sacados del agua, palmoteando en el aire. En el suelo estaba, volcada, la silla baja de cordón de enea, una de esas que usaban las viejas para trenzar esparto. Yo la había derribado de una patada ante las dudas de ella. Dudar es perder el tiempo. Nunca he dicho que yo sea bueno, eh, pero ella también disfrutaba con sus alfileres, sobre todo cuando los muslos eran los míos.

Pasaron los minutos como si fueran horas. Él, mi padre, le acariciaba la marca del cuello no como quien acaricia una herida morada, no, sino como quien admira una flor congelada que se rompe entre las manos.

¿Puede ser esto amor o es tan solo ternura? Es un momento de Dios, pensé, uno de esos momentos en que Dios baja a tomar posesión de su reino o sube la Virgen, o se desvela un misterio, o sucede un milagro, o resucita un muerto, y una luz azul de textura desconocida llena los ojos y detiene el corazón.

Y aquel olor todavía. A lavanda. Casi lo puedo percibir ahora mismo. Y la radio que estaba puesta y a todo volumen. Hasta en sueño he creído tenerte devorándome y he mojado mis sábanas blancas llorándote… ***(cantando.)***

Por eso mi padre no me escuchaba gritar. Por eso nadie me escuchó nunca gritar. Por eso me volví transparente y embozado de gritos por dentro, y entre los órganos rayanos al corazón me creció una perla, y él, mi padre, nunca más me miró, ni me dijo imbécil piojoso. Ni siquiera cuando me dejó en la puerta del orfanato con una muda y una cantimplora y

me aseguró que me iba de excursión al Safari Park de Elche. Por eso nadie nunca más me habló de la ternura y yo olvidé que tal cosa existía, porque olvidé aquel día de octubre. Todo lo olvidé excepto el olor inconfundible a lavanda, este olor que casi puedo percibir ahora, el perfume de los ahorcados.

Hasta en sueño he creído tenerte devorándome… ***(suena la canción en la radio, versión de***

Lalo Rodríguez: https://youtu.be/e494zPaEc6A?list=RDe494zPaEc6A&t=45)

Es la primera vez que cuento esta historia. Les ruego que me disculpen; yo no soy ningún poeta y ustedes, sin embargo son gente tierna, se nota. Ha pasado mucho tiempo y yo he cumplido con la sociedad. Estuve cuatro años en la cárcel de Fontcalent por un robo en una ferretería; allí me dedicaba a leer y a escribir. Gané dos premios literarios por las novelas en que contaba mi historia. Esta historia sobre mis padres y la ternura, no, esta historia es solo para ustedes. Es un regalo, mi regalo para ustedes. En aquellas dos novelas que escribí en la cárcel conté otras historias mías de juventud. La historia de Esther, la mujer del barrio de San Gabriel que maté. Amorosamente pero maté. Desmembré. Una de sus extremidades, un huesito blanco y limpio, está alojado en una cavidad en el monte Benacantil, si se asoman a la ventanilla de su derecha tal vez puedan ver la oquedad. También escribí la historia de Lola, del horno Rafelet, que tan bien olía a pan. Esa fue su perdición.

Cuesta mucho desmembrar un cuerpo, eh. Hay quien solo lo hace por pura logística, para deshacerse del cadáver. No es mi caso. Yo honraba cada parte. No digo que yo sea bueno, eh, pero no somos bestias. Si vas a matar a un animal para comértelo, si lo vas a cortar con un serrucho o con un hacha –depende– lo menos que puedes hacer por respeto a su vida es ser extremadamente eficiente. Desechar las partes que no son nobles –vísceras, orejas, manos, huesos, grasa– y comer solo el filete limpio es un acto de arrogancia y un desperdicio ético.

Eso creo yo. Lola y Esther pueden ver toda la ciudad desde allí, desde debajo de aquel pino.

Pueden absorber con sus bonitas cuencas oculares la luz del mar.

Los cazadores innuits seleccionaban a los animales y comulgaban con su alma antes de matarlos. Era una unión espiritual. Los animales más bellos, las bestias más elevadas se rendían y ofrecían su cuerpo al sacrificio. Y antes de matarlos, los cazadores innuits les daban las gracias por su vida a esos animales. Se daban las gracias mutuamente. Gracias, Esther. Gracias, Lola. De nada. Ellas eran espíritus superiores: las más bellas, las más puras, las más inteligentes. Llámenme sibarita, me da igual. En realidad no lo soy. Yo también he tenido mis arrebatos. Y no solo he matado mujeres bellas. También me cargué en la cárcel a un cabrón que se comió mis Frostis, pero como me lo aguantaron dos tíos más, la condena le cayó al más tonto. Después, la literatura me salvó, como he dicho. Publiqué mis dos novelas y con el dinero que gané me compré este taxi y la licencia, y aún me sobró. Me hicieron un reportaje en el diario Información: «De ladrón de poca monta a talento literario del true crime». Los muy idiotas nunca sospecharon de mí. Como he dicho antes, los adultos pueden elegir entre creer y no creer. Los niños y la gente tierna, no: siempre saben la verdad porque la notan aquí, como un grillo escalando la columna vertebral. La verdad es que yo ahora soy un miembro respetable de la sociedad alicantina. Voy al casino, tengo un Optimist en

el club de regatas y siempre llevo el coche perfumado y limpio, con ambientador de frutas del bosque. Pero hoy no, hoy llevo lavanda.

Tal vez lo hayan notado ustedes, que son gente inteligente, gente tierna; son ustedes espíritus superiores. Y por eso les hago este regalo: les regalo mi historia. No, no piensen que es mi catarsis, yo no soy un escritor baboso de esos que enjuagan sus traumas en las novelas. No lo piensen ni por un momento. No soy un imbécil piojoso con una cantimplora en la mano rogando la compasión de su papá. No nos vamos de excursión al Safari Park. No les voy a contar un cuento y a pasear por la ciudad para llorar mis mierdas y mis mocos infantiles encima de ustedes, como hacen todos esos escritores de mierda. Uy he dicho dos veces mierda, qué redundancia tan odiosa, ¿verdad? Odio las redundancias y los anacolutos, me hacen sentir una ira insoportable. ¿A ustedes no? Vamos a solucionarlo. Dudar es perder el tiempo y ya está bien de marear la perdiz.

Lo que voy a hacer ahora es matarles de una maldita vez y esparcir después sus huesos, hervidos y bien limpios, entre el castillo de Santa Bárbara y el castillo de San Fernando. Desde ahí pueden ver el mar –de manera fragmentaria, claro, porque estarán hechos trozos– y reflexionar sobre la belleza y sus metáforas. Sobre el dolor y la belleza, que están más cerca de lo que se imaginan. Sobre el amor, la vida, la muerte, las heridas hernandianas y la belleza. ¿Por qué? Porque son ustedes gente tierna y espiritualmente superior, fácil de desgajar del hueso. Son las personas más bellas, más puras, más inteligentes que han pasado por este taxi. Han sido seleccionadas por eso, no por otra cosa. Díganme sus nombres. Díganme sus nombres para darles las gracias. Hay que darse las gracias mutuamente antes de empezar. (…) ¿Les cuesta decir sus nombres? Dudar es perder el tiempo. Vamos a empezar ya. Vamos a hacerlo todo lentamente. La ternura tiene que ver con la lentitud. Tierno es ver pasar lentamente la vida desde el asiento de un taxi y tierno es sentir que uno vuela por encima de todas esas pequeñas miserias de la gente. Eso es la ternura. Yo no soy un poeta, no lo sé explicar mejor. Pero lo puedo sentir. Seguro que ustedes también lo pueden sentir. Son gente tierna. Los niños y la gente tierna no pueden elegir entre creer y no creer, siempre saben lo que está pasando porque lo notan aquí, un grillo subiendo por la espina dorsal. Vamos a empezar ya. No vamos a desperdiciar nada de nada. Ahora no se molesten en gritar, sus gritos no se van a oír, ¿Por qué? Porque voy a poner la radio a todo volumen.

(Se para el taxi.

Se oye el 'clic' de todos los seguros de las puertas cerrándose)

(Suena Devórame otra vez, versión de Charlie Cruz: https://youtu.be/lDo7L4vLAo4?t=27)

FIN DE TRAYECTO

¡Gracias, Negre!

de Yoska Lázaro

Dramaturgia para Drama-taxi

Bienvenidos y bienvenidas a este pequeño viaje. Esta es la historia de mi madre, la abuela de Rafael, el taxista silencioso que les lleva. Silencioso, pero de un gran corazón. Es un pequeño homenaje a mi madre y al Negre Lloma, del que estoy segura de que ustedes no conocen. Muy pocos conocen su mítica existencia en Alicante.

Hoy es el cumpleaños de mi madre, aunque ya no esté con nosotros. Rafael, en homenaje a su cumpleaños, me ha pedido que grabe esta historia para compartirla con ustedes. Rafael siempre quiso mucho a su abuela. Era su nieto preferido. Él no dice nada, se pone serio, ni gesticula, pero él sabe que era su niño mimado.

A menos de un año de que faltara mi madre, Rafa me sorprendió diciéndome que quería hacer este homenaje a nuestra historia familiar y como parte de la cultura alicantina. No dice nada, pero es un pan de Dios. Me puso muy contenta que me pidiera que les cuente esto que nos sucedió.

Bueno, si bien no fue nada divertido, es cierto que es una historia para contar. Yo la voy a contar como se la contaría a mi Rafael. No sé si me saldrá bien, pero bueno, yo lo cuento. ¿Empiezo ya?

¡Ay, hijo, qué serio siempre! Dime algo y empiezo.

Bueno, yo empiezo:

Mamá le tenía vocación. Curioso. Ella, las iglesias, lejos, ya lo sabes. Pero con él… No sé. Era su santo pagano. Tal cual lo habíamos practicado, sencillo: Alfonso el Sabio, to p'alante, y luego giramos en la Plaza de Cataluña, ahí, en Luceros, a la derecha hasta el refugio.

Recuerdo que ese día la abuela se despertó de la siesta y me dijo:

–El Lloma, Lucía, el Lloma.

Me vistió rápido y me gritó:

–Al Marvá, nena. Vamos al Marvá.

Todos sabíamos qué era el Marvá, pero no entendía por qué, si todo estaba bien. No se oía nada. La tía le pidió que se tranquilizara. El abuelo Rafa hacía cinco años que había faltado. Y, en ese momento, vivíamos en casa de la tía Amparo y el tío Juan, en el Mercao Central, con el primo de mamá, Arturo, que hacía poco había venido de Orihuela a buscar trabajo en la Tabacalera, donde el tío Juan tenía un amigo y podía meter a Arturo a trabajar. Tu abuela llevaba días con unas sensaciones extrañas. Tanto, que había ido a ver al curandero ese de San Blas que a ella le gustaba ver, y nada. Todo estaba bien, pero ella decía que algo estaba pasando. Ese día, como te contaba, se levantó y me gritó:

–El Lloma, Lucía, el Lloma.

Me vistió rápido y me dijo:

–Al Marvá, nena. Vamos al Marvá.

Salió corriendo de la habitación, llamando a la tía, que estaba en la cocina, y diciéndole que teníamos que irnos al Marvá. La tía le dijo que no entendía.

–Al Marvá, Amparo. Tenemos que irnos al Marvá –insistía.

–¿Por qué al Marvá? Si no hay sirenas –decía la tía.

La abuela la miró fijo y le dijo, muy seria:

–Pero lo habrá. Me lo ha dicho el Negre Lloma.

Esto siempre lo cuenta la tía y se le ponen los pelos del brazo como escarpias. La tía, que siempre se tomaba en broma esas cosas, vio tan seria a mamá que salió a buscar al tío Juan y al primo Arturo. Mamá me miraba preocupada y, corriendo, guardó un par de cosas y me dijo que teníamos que hacer el camino que ya habíamos hecho las semanas anteriores. Llegaron los tíos y nos pidieron que fuéramos bajando mientras ellos le pedían a la Vicenta, que era «de posibles», que les dejara llamar a la Tabacalera para encontrar a Arturo.

–Mamá, ¿qué pasa con el Negre Lloma? –le preguntaba a la abuela mientras bajábamos.

–Lucía, ojalá no fueras tan preguntona. No lo vas a entender.

Se paró en el rellano de la escalera:

–Pero no le cuentes a nadie, no… no… No lo van a entender. Van a pensar que estoy loca.

Mamá tomó aire, me agarró la cara para que la mirara fijamente a los ojos y me dijo:

–El Negre Lloma se me ha aparecido.

–¿En un sueño, mami?

–No, no era un sueño. No sé cómo explicarlo. El Negre diu que hi haurà un bombardeig demà ací y que tenemos que irnos al Marvá.

Mamá hizo una pausa y movía la cabeza, sin saber de dónde encontrar las palabras para explicarlo.

–Lucía, no estoy loca. Lo he sentido muy claramente. Me sonreía y me agarraba la mano y me decía: «Ves al Marvá. Refúgiate».

Mamá siempre tuvo adoración por el Negre Lloma y más después de aquello. Hicimos el camino tal cual lo habíamos practicado: Alfonso el Sabio, to p'alante, y luego giramos en la Plaza de Cataluña –Luceros, le pusieron después– hasta el refugio. Miraba p'atrás y vecinos de mi tía venían también con lo puesto. Le escuchaba comentar:

–La Gregoria –qué poco le gustaba a tu abuela su nombre–, la Gregoria, que le han dicho que se vienen las bombas.

Había gente que se reía, hijo.

–¡Ay, la adivina!

–¡Corred, que llegáis tarde!

Mi madre apretaba la boca y caminaba.

Ya estábamos girando por… por Luceros, y la tía Amparo viene corriendo y le dice a la abuela que no encuentran al primo Arturo, que no está en la Tabacalera, que le han enviado a hacer un encargo al molino del Remigio y que ellos van para allí.

–¿Qué Remigio?

El del molino en el cerro de San Francisco. Hijo, el Cerro de San Francisco es donde ahora está la plaza de la Montañeta.

–Pero el Negre Lloma me ha dicho que venga a este, Amparo –le decía mamá a la tía.

–Lo sé –le contestó la tía–, pero tenemos que ir a por él.

–Ya lo sé –dijo mamá.

La tía dio dos pasos y se volvió hacia mamá:

–Y te digo algo, Grego: espero que todo esto sea verdad, porque mira el escándalo que se está montando.

Recuerdo que miré para atrás y había como sesenta personas que pasaban camino del refugio de Marvá.

–¡Gracias, Gregoria! –le decían a la abuela. –¡Gracias, Gregoria! –repetían.

La abuela siempre temía que la trataran de loca. Me apretó fuerte la mano, miró al cielo, se cogió las manos y susurró:

–¡Negre, per favor, que no siga una broma teua! ¡Però Déu meu, que tampoc siga veritat, és horrible tot això!

Así que la abuela me cogió fuerte de la mano y salimos hacia el Cerro… Ehhh, la plaza de la Montañeta. Bajamos por Luceros hacia abajo. La tía le decía que cerca de ahí estaba el refugio de la plaza Balmis, que era lo mismo uno que otro. La abuela me pedía que tratara de caminar lo más rápido posible. Ella, cargada con un bolso que tenía galletas, una botella de agua y una botella de leche. Y la foto de bodas de los abuelos, que sobresalía del bolso. El abuelo Rafa, tan guapo como siempre, y la abuela Grego, tan feliz de estar de su brazo.

Esa foto es la que ya has visto tantas veces en el salón, al lado de la foto de tu padre. Bueno, el caso es que bajamos hacia la plaza Balmis. Ya no nos seguían los vecinos; se habían quedado en el otro refugio. Recuerdo que miré para atrás y estaban como todos amontonados, como discutiendo. Mirábamos en todas las tiendas que nos cruzábamos por si acaso el primo Arturo estaba hablando con alguien. ¡Hablaba hasta con las piedras! Por eso luego, cuando pasó todo, hizo carrera en la Tabacalera. Con la labia que tenía… Nos encontramos con Roberto, su amigo, y la tía le preguntó por Arturo. A la tía se le llenaron los ojos de alegría: acababa de verlo entrar en el molino de Remigio. La tía me pidió que le agarrara la bolsa y salió corriendo. Como no podía con el peso de la bolsa, la abuela cogió la bolsa con la otra mano libre que le quedaba y me mandó ir delante de ella y que me diera prisa. Sabíamos dónde estaba el refugio de la plaza Balmis. Era fácil: bajábamos toda la calle que bajaba de Luceros y, a la izquierda. La tía desapareció de mi vista entre la gente. Cuando llegamos al refugio, el primo estaba con la tía. El primo se reía y decía que la abuela era un poco exagerada. Todo estaba cerrado. Y un señor le explicaba que no podían abrir si no sonaban las sirenas. Que era una norma, que no podía dejar pasar a nadie. El primo Arturo le decía a la abuela que le contara al encargado del refugio lo que le había dicho el Negre Lloma, que eso lo convencería. Ambos se rieron, el primo y el señor. La abuela lo miró con una rabia… que el primo dejó de reírse en ese momento. Eso me dio risa a mí. Y le dijo, dándole un capón:

–¡Más respeto con el Negre Lloma! Del Negre Lloma…

Hizo un gesto con la mano en la boca.

–Chitón –sentenció.

–Tía, es que tú crees en cualquier cosa –le decía mientras se rascaba la cabeza del dolor y con vergüenza delante del señor.

Y mi madre, que ya ves que era bajita, se puso seria –y cuando la abuela se ponía seria era como que crecía de altura– y, con el dedo señalando el pecho del primo, le dijo:

–Creo en el Negre Lloma. Sé que él nos está protegiendo dondequiera que esté.

–El Negre…

En ese momento, comenzaron a escucharse los aviones. Segundos después, bombas por todos lados. La gente empezó a correr. La abuela se quedó con los ojos abiertos como platos y solo dijo:

–Lo sabía, Negre.

Empezaron los gritos, las explosiones. Entramos como pudimos, entre un mar de gente, al refugio. La gente entraba llorando. Era horrible. Cuando oigo un avión, aquí, en el estómago… Habrán pasado cinco o seis minutos de bombardeos y a mí me parecieron eternos. Nos quedamos no sé cuántas horas más. Algunos salían a buscar a sus familiares y otros entraban gritando los nombres, buscando a los suyos. Entraba gente y los que estaban adentro les preguntaban sobre cómo estaba todo afuera. Había mucha desesperación. Imagínate. Pasado un buen rato, la tía dijo que teníamos que volver a casa.

–Dicen que está todo destrozado, que el barrio está todo destrozado –dijo la tía.

Volvimos subiendo por la Montañeta hasta Alfonso el Sabio. Tenían mucho miedo de lo que se pudieran encontrar. A nuestros lados había gente herida, ambulancias, destrozos… Giramos a la derecha y pudimos ver cómo el mercado había perdido parte de la cúpula y se habían caído paredes. La gente pidiendo ayuda… Cuando llegamos al portal de la casa… Todo era escombros que ocupaban parte de la calle y grupos de trabajo ayudaban a la gente, a algunos de nuestros vecinos. La abuela me tapó los ojos. Y solo escuchaba dos cosas que no me olvido más: las sirenas de las ambulancias y a la abuela, apretándome contra ella y diciendo en voz baja mientras lloraba:

–Gracias, Negre. Gracias por tu protección. Gracias, Negre. Gracias.

Necesito vivir en algún sitio

Prólogo de Francesc Sanguino para *ASE (Authentic Student Experience)*

Si ha empezado a leer este libro por estas páginas, debe saber que, como tantas cosas cotidianas, este prólogo es decididamente prescindible. Si usted está utilizando el poco tiempo libre que le queda al cabo del día para leer la obra teatral que tiene entre sus manos, debo aconsejarle que sea esquivo con estas líneas que la anteceden. Como entrante, posiblemente deje bastante que desear, y puede que le sea más interesante pasar al plato principal. Depende del apetito. Por el contrario, si usted es de los que disfruta con los aperitivos, con el ambiente y el contexto, espero que este comentario previo ayude a saborear mejor lo que viene justo tras él. Todos sabemos que, en general, se entiende que una obra que viene antecedida por un prólogo declara la pretensión de otorgar una obligada importancia. Espero cumplir del mismo modo con esa misión.

En mi nunca modesta opinión, considero un hecho trascendental que se haya creado una residencia teatral en nuestra Universidad. Apuesto a que no existe otro caso igual en el resto de universidades españolas. Lo seguro es que, de existir, no participa en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos que organiza el Ministerio de Cultura desde hace 34 años en Alacant. Por consiguiente, este es nuestro gran hito teatral para 2027, fecha en la que se estrena la obra que contiene el libro sostenido entre sus manos gracias al Servicio de Publicaciones de la Universitat d'Alacant. Este es, además, un ejemplar que se suma a la línea de creación Agon de la colección Casa de Comèdies. Nada como meter un poco más de presión a la de subir a un escenario por primera vez.

La Universitat d'Alacant mantiene desde finales de los años ochenta del siglo XX un programa de formación básica y producción teatral dedicado a los alumnos, alumni y personal en activo o jubilados mediante el Vicerrectorado y el Servicio de Cultura. Cada uno de los sucesivos rectores ha sabido de la importancia de ejercer un papel decidido en una provincia que no cuenta con una Escuela Superior de Arte Dramático. A partir de 2026, a ese longevo programa se le suma la Residència Teatral UA con la finalidad de potenciar la creatividad dramatúrgica entre alumnos y alumni. Los objetivos

(siempre ambiciosos) no son otros que los siguientes: partir de la literatura dramática hasta llegar a la pieza teatral; saber transitar desde el texto a a la representación escénica; reconocer que el teatro no se escribe, sino que se representa, y que lo que se escribe es, por tanto, literatura o ficción dramática; reconocer que, sin una robusta composición textual, el edificio teatral colapsa por entero. Además de todo esto, se pretende reconocer que el teatro es aquel arte que se produce necesariamente por la participación colectiva, incluso un monólogo. En este caso, la creación de la obra teatral ha sido mixta: parte de un material muy bien prelaborado por un alumni, Noé Vicente, que ya suma obras lejanas de ser consideradas de formación, ya sean escritas con un ordenador o sobre un escenario y mediante un equipo. Noé, además, suma unas cuantas direcciones robustas en los últimos años, y ha construido esta trayectoria sin escuchar cantos de sirena, sin buscar alharacas ni ceder a la presión mediática de espejos digitales. Como creador, acota su profesionalidad, su responsabilidad y su pasión en lo que suceda estrictamente en el escenario. Es por todo eso que, a mi entender, es el autor en castellano más interesante de Alicante entre los menores de cuarenta y cinco años.

Noé ha liderado esta vez un equipo de estudiantes cuya experiencia sobre el escenario se inicia en centros educativos de Secundaria, en general. Esa es otra de las virtudes de la Universitat d'Alacant, haber sabido dar impulso al enorme trabajo que se hace en los centros educativos de nuestra provincia mediante el Certamen Escolar de Teatre Grecollatí. Estos jóvenes autores (Ana García, Claudia da Silva, Julia Lledó, Mabel Peña, Nico Murcia, y Sael Gil) comenzaron en el teatro en su adolescencia y están consolidando su formación en la UA con gran esfuerzo y madurez. Su tiempo de teatro se lo quitan a los estudios y compensan la pérdida de hincar codos reduciendo su tiempo libre (frase inequívocamente dirigida a sus padres).

Su premio es ser los primeros alumnos de la UA en participar en un festival de teatro nacional por el que han pasado Buero Vallejo, Alfonso Marsillach, Ana Diosdado, Fernando Arrabal, Fernando Fernán Gómez, José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra, Rodolf Sirera… Y entre los más recientes, María Velasco, Denis Despeyroux, Victoria Szpunberg, Juan Mayorga, Alfredo Sanzol, Pablo Remón… Una nómina inabarcable que representa los últimos ochenta años de creación dramática de este país.

La obra que va a leer –y seguro disfrutará– trata del mundo visto desde la óptica de los universitarios y postuniversitarios. Pero esto no quiere decir que no sea comprensible y entretenida para cualquier edad, puesto que muchos de los temas que aparecen ya existían en fotos en color, en blanco y negro, en sepia, y hasta en pintura rupestre. Y empezará a notarlo desde la cita inicial de *El jardín de los cerezos*. Es curiosa la analogía de la vivienda con la traducción poco afortunada de esta obra, ya que la obra de Chéjov siempre debió llamarse algo así como «Campo de guindos», porque ni es un jardín ni son cerezos, sino que se trata de una explotación agrícola y lo que se obtiene de ella son guindas, no cerezas. Resulta que era *prunus avium* y no *cerasus.* Parte de los promotores de la producciones teatrales europeas posteriores se cayeron de uno de esos guindos o no habían terminado aún sus estudios de agrimensura.

Esta anécdota del dulzor y la amargura de los dos frutos se convierte en gran parte de los propios tema y estilo de nuestra obra. El caso de la cita nos remite al engaño vital que descubrimos cuando pasamos de la adolescencia a la madurez, pero el argumento de la obra de Chéjov nos remite también al tema de fondo: la indolencia de la aristócrata Liubov frente a la especulación del nuevo rico Lopajin, las grandes fiestas animadas de la vieja casa (el viejo país, el viejo continente) frente a la transformación hacia la productividad intensiva y forzosa koljosiana y del pretencioso crecimiento exponencial del capital; el campo florido de guindos frente al hacha para levantar apartamentos turísticos.

Mucho de lo que va a leer le va a resultar familiar si tiene esa edad universitaria o cualquier otra en la que el mundo se estrechaba vertiginosamente en trágica paridad con lo que usted quiso llamar *casa*.

> *MARTA***.** *He llamado a mi madre. Le he dicho que quiero volver a casa. Me ha dicho que no hay sitio.*

Estos tiempos se parecen mucho a los años cincuenta del pasado siglo, cuando la crisis de la vivienda hacía estragos en este país, cuando los españoles no tuvieron más remedio que cerrar la casa del pueblo y emigrar a los grandes focos industriales de la autarquía franquista. En estos tiempos, los jóvenes no pueden solucionar el problema de acceso a la vivienda emigrando. Las sucesivas crisis económicas, la especulación del suelo, la avaricia, la poca altura de miras de este país subsumido por un romo poder económico hicieron que la burbuja de 2008 se haya convertido en los muros infranqueables de Troya. Entre los jóvenes, la palabra casa va pareciéndose cada vez más a la palabra quimera.

> *MARTA. ¿Me gustaba? ¿O me gustaba la idea de ser el tipo de persona a la que le gusta leer? […] ¿Y si siempre he sido turista de mi propia vida?*

Aquel tío ministro que decía que la gente se compraba casas porque podía pagarlas mira a su sobrino y no quiere reconocer que el negocio abusivo de bancos, o ese españolito que pretende que su inquilino le pague la hipoteca completa, o los gobiernos que han mirado solo en beneficiar a los grandes poderes, han dejado a su joven familiar sin posibilidad de salir de casa de sus padres. Y no hay nada más peligroso que un joven sobretitulado que no sale de su habitación y sabe perfectamente programar un *troyano*.

> *YARA. Día 47 viviendo como una estudiante fake, en una casa fake.*

Pero los autores y autoras de esta obra no se han detenido en eso, sino que han sabido profundizar más aún y se han analizado como individuos instrumentalizados por una sociedad donde el capitalismo ha generado un efecto de oxidación tal que no podemos distinguir en el objeto original su forma y su utilidad. Y ese objeto no era otro que nuestro sentido de sociedad.

YARA/ELENA. Sí. Estoy investigando cómo el turismo está cambiando las ciudades. Cómo la gente ya no puede vivir en sus propios barrios porque todo se ha convertido en… en producto.

De este modo, esos jóvenes de esta (no tan) distopía teatral sienten que no tienen vida propia, que andan zarandeados por una vida familiar alargada más de la cuenta, que están obligados a representar un papel que no le corresponde desde el momento en que no pueden conseguir plaza en los estudios que sueñan, que están obligados a trabajar mientras estudian, y están condenados a sueldos de ESO con títulos de máster. Y ahí llega la epifanía de que ellos son solo un producto de mercado más.

YARA. Ya. ¿Pero cuando me pongo la chaqueta… existo yo o existo el personaje?

Puede que usted suponga que la obra es un drama emocional de jóvenes que se quejan. Nada más lejos. La obra es una puesta en escena del absurdo de nuestras vidas con un sentido del humor generoso y una conclusión que nos dejan cavilando sin tristeza alguna. Esta obra se escribe desde el sarcasmo, desde la asunción (que no aceptación) de las circunstancias de una generación y nos ofrece una visión distanciada, rayana en el absurdo clásico, robusta, contundente, sin soniquete ñoño ni la autocomplacencia de códigos generacionales de conducta o de lenguaje. Como si los personajes que usted va a conocer al pasar esta última página estuvieran seguros de que con una sobredosis de trabajo y otra mayor de optimismo, un día te entregan por fin las llaves de tu vida.

A.S.E.

(*Authentic Student Experience®*)

Creación colectiva de:

Ana García,
Claudia da Silva,
Julia Lledó,
Mabel Peña,
Nico Murcia,
Noé Vicente y
Sael Gil



«El jardín de los cerezos es mío. *(Da saltos de alegría.)* ¡Si mi padre y mi abuelo, desde el fondo de sus tumbas, pudieran asistir a este acontecimiento! ¡El pequeño Yermolai, que ellos dejaron en el mundo sin saber apenas leer y escribir, aquel mozalbete que durante el invierno caminaba descalzo, ha comprado esta vasta propiedad! Mi padre y mi abuelo eran siervos. ¿No parece esto un sueño?»

Antón Chéjov, *El jardín de los cerezos*

PERSONAJES

MARTA
MARCO
YARA
SOFÍA
FERNANDA

La obra está concebida para cuatro intérpretes, con independencia de su género. Los nombres, pronombres y referencias podrán adaptase en función del elenco. Se propone que SOFÍA y FERNANDA sean interpretadas por la misma persona.

Lo auténtico del *casting*

Espacio vacío. Cuatro sillas de plástico. Un ordenador portátil sobre una silla. Los cuatro van entrando a la vez que el público. Se sientan. No se miran. Silencio. Muy largo. Del ordenador sale una voz. Automática. Sin género. Sin emoción.

VOZ. Número diecisiete.

MARTA se levanta.

VOZ. Nombre.

MARTA. Marta Jiménez Ruiz.

VOZ. Edad.

MARTA. Veintidós.

VOZ. ¿Estudias?

MARTA. Filología.

VOZ. ¿Por qué quieres este trabajo?

Pausa.

MARTA. Necesito vivir en algún sitio.

VOZ. Reformula.

MARTA. Necesito un lugar donde vivir.

VOZ. Reformula.

MARTA. Me apasiona compartir mi experiencia universitaria con personas de todo el mundo y creo que el intercambio cultural enriquece.

VOZ. Bien. Lee.

MARTA lee desde la pantalla.

MARTA. «Estoy leyendo a Lorca. Leo a Lorca todas las mañanas. Me conecta con lo español. Con lo verdadero.»

VOZ. Otra vez. Sonríe. No mucho. Lo justo.

MARTA. *(Sonriendo.)* «Estoy leyendo a Lorca. Leo a Lorca todas las mañanas. Me conecta con lo español. Con lo verdadero.»

VOZ. Otra vez.

MARTA. «Estoy leyendo a Lorca. Leo a Lorca todas las mañanas. Me conecta con lo español. Con lo verdadero.»

VOZ. Otra vez.

MARTA. «Estoy leyendo a Lorca. Leo a Lorca todas las mañanas. Me conecta con lo español. Con lo verdadero.»

VOZ. ¿Lees a Lorca?

MARTA. A veces.

VOZ. ¿Todas las mañanas?

MARTA. No.

VOZ. Ahora sí. Siguiente.

MARTA vuelve. MARCO se levanta.

VOZ. Número dieciocho.

MARCO. Marco Martín.

VOZ. Cocina.

MARCO. ¿Perdón?

VOZ. Cocina una tortilla. Ahí.

MARCO mira alrededor. No hay nada.

MARCO. No hay cocina.

VOZ. Imagina.

MARCO. ¿Imagino que cocino?

VOZ. Cocinas imaginando. Ocho minutos. Mientras cocinas hablas de tus exámenes. Preocupado, pero no demasiado. Estresado pero simpático. Empieza.

MARCO hace gestos de cocinar. Es ridículo. Los otros miran.

MARCO. Tengo examen de Contabilidad.

VOZ. Bien.

MARCO. La semana que viene.

VOZ. Bien.

MARCO. No sé si aprobaré.

VOZ. Sonríe.

MARCO. *(Sonriendo.)* No sé si aprobaré.

VOZ. Mejor. Añade esperanza.

MARCO. *(Sonriendo más.)* Pero bueno, al final siempre sale todo.

VOZ. Las cañas.

MARCO. ¿Qué?

VOZ. Menciona las cañas.

MARCO. ¿Ahora?

VOZ. Siempre. Las cañas venden.

MARCO. Luego iremos a tomar unas cañas al bar de la esquina.

VOZ. ¿Qué más haces?

MARCO. ¿Cómo?

VOZ. Aficiones. *Hobbies*. El cliente quiere textura.

MARCO. Escribo. Un poco. Nada serio.

VOZ. ¿El qué?

MARCO. Guiones. Cosas de teatro. Pero eso no…

VOZ. Eso no lo menciones. Siguiente.

YARA se levanta sin esperar.

YARA. Yara.

VOZ. ¿De dónde eres?

YARA. De aquí.

VOZ. De dónde eres originalmente.

YARA. Crevillente.

VOZ. ¿Marruecos?

YARA. Crevillente. Al sur de Alicante.

VOZ. Tu familia.

YARA. Marruecos.

VOZ. Perfecto. Eres de Marruecos.

YARA. Nací aquí.

VOZ. Cuéntanos sobre diferencias culturales.

YARA. ¿Qué diferencias?

VOZ. Las que existen.

YARA. No sé. Llevo aquí toda mi vida.

VOZ. Inventa.

Pausa.

YARA. En Marruecos el té se hace diferente.

VOZ. Bien.

YARA. Aquí todo es café.

VOZ. Bien.

YARA. Al principio me costó, pero ahora amo las dos culturas.

VOZ. Puente.

YARA. ¿Qué?

VOZ. Di que eres un puente.

YARA. Soy un puente entre culturas.

VOZ. Perfecto. Esa frase la usarás mucho. Siguiente.

SOFÍA se levanta.

SOFÍA. Sofía.

VOZ. ¿Eres del sur?

SOFÍA. Soy de Murcia.

VOZ. Reformula.

SOFÍA. Soy del sureste de España.

VOZ. Reformula.

SOFÍA. Soy del sur.

VOZ. Baila.

SOFÍA. ¿Qué?

VOZ. Sevillanas. Los primeros pasos.

SOFÍA. No sé sevillanas. Soy de Murcia, no de Sevilla. *(Mirando a sus compañeros.)* ¿Es un bot?

VOZ. Los primeros pasos solo.

SOFÍA intenta. Los gestos son correctos, pero el acento murciano la desmiente cuando tararea.

VOZ. Otra vez.

SOFÍA. Pero es que yo no soy…

VOZ. Otra vez.

Lo intenta. Sigue sin parecer sevillana. Los otros tres la miran.

VOZ. Bien. Estáis contratados. Mañana nueve de la mañana aquí. No lleguéis tarde. No vengáis juntos. Todavía no sois amigos.

La pantalla se apaga. Los cuatro se quedan quietos.

MARTA. ¿Eso ha sido la entrevista?

MARCO. Creo que sí.

YARA. ¿Estamos contratados?

SOFÍA. Eso ha dicho.

MARTA. ¿Para qué exactamente?

Nadie responde. Salen. Cada uno, por un lado.

Oscuro.

Manual para fingir que vives

Ahora hay una mesa. Encima de la mesa: cuatro ejemplares de un libro grueso. Título: «MANUAL DEL ESTUDIANTE-ANFITRIÓN. EDICIÓN 7.2». Los cuatro están sentados alrededor de la mesa. Cada uno con su copia abierta.

VOZ. *(Desde el ordenador.)* Página doce. Capítulo dos: Gestión emocional básica.

Los cuatro pasan páginas al unísono. Como autómatas.

VOZ. «El Estudiante-Anfitrión debe proyectar en todo momento una versión idealizada pero creíble de juventud universitaria española contemporánea. Esto incluye: entusiasmo moderado, preocupación académica controlada, vida social visible pero no excesiva, y una relación armoniosa con sus compañeros de piso que refleje amistad genuina sin cruzar hacia lo performativo.»

Los cuatro se miran.

SOFÍA. ¿Cómo se hace amistad genuina sin que sea performativa?

VOZ. Página quince, nota al pie número cuatro.

Buscan.

YARA. *(Leyendo.)* «La amistad genuina no performativa se consigue mediante ensayo repetido hasta que la *performance* se vuelve indistinguible de lo genuino. Ver anexo B: Técnicas Stanislavski aplicadas a la hospitalidad.»

MARCO. Esto es surrealista.

VOZ. Página treinta y siete. Capítulo cinco: Módulos de conversación prediseñados.

Pasan páginas.

VOZ. Marco y Marta, por favor. Módulo cinco punto tres: «Discusión sobre tareas domésticas».

MARCO y MARTA se miran. Leen el guion en el manual.

MARTA. *(Leyendo, sin emoción.)* «Marco, otra vez has dejado platos sucios en el fregadero.»

MARCO. *(Leyendo.)* «Lo siento, Marta. He estado muy liado con los exámenes.»

MARTA. «Lo entiendo, pero todos tenemos exámenes. Necesitamos respetarnos mutuamente.»

MARCO. «Tienes razón. Lo haré ahora mismo.»

Pausa.

MARTA. «Gracias. Eso aprecio de ti.» ¿Eso aprecio de ti?

Se abrazan mecánicamente.

VOZ. Bien. Pero sin leer. Otra vez. Con naturalidad. Como si fuera real. Como si realmente te molestaran los platos.

Lo repiten. Ahora sin leer.

MARTA. Marco, otra vez has dejado platos sucios en el fregadero.

MARCO. *Achavo*, Marta. He estado muy liado con los exámenes.

MARTA. Lo entiendo, pero todos tenemos exámenes. Necesitamos respetarnos mutuamente.

MARCO. Tienes razón. Lo haré ahora mismo.

MARTA. Gracias. Eso aprecio de ti.

Se abrazan. Sigue siendo raro.

VOZ. Mejor. Yara y Sofía. Módulo siete punto uno: «Conversación multicultural edificante».

YARA y SOFÍA buscan la página.

YARA. *(Sin leer, ya se lo sabe.)* «En mi país hacíamos las cosas diferentes.»

SOFÍA. «¿Sí? Cuéntame.»

YARA. «Por ejemplo, el concepto de puntualidad. Allí el tiempo es más… fluido.»

SOFÍA. «Qué interesante.» Pues aquí siempre vamos todos a pijo sacao.

YARA. «Sí, al principio me costó. Pero ahora aprecio ambas perspectivas. Soy un puente entre culturas.»

SOFÍA. *(Improvisando.)* Acho, qué bonico. ¿Quieres una cervecica?

VOZ. Alto. Sofía, esas expresiones no están en el módulo.

SOFÍA. Pensé que…

VOZ. No pienses. Lee. La improvisación solo está permitida en módulos avanzados. Página ochenta y nueve. Ahí está la lista de temas prohibidos. Leedla en voz alta. Marta, comienza.

MARTA. *(Leyendo.)* «Temas estrictamente prohibidos durante las interacciones con huéspedes: Uno, crisis de la vivienda en España y causas estructurales.»

MARCO. «Dos, salarios reales de jóvenes españoles y precariedad laboral.»

YARA. «Tres, opiniones políticas de cualquier tipo, especialmente sobre inmigración, nacionalismos o monarquía.»

SOFÍA. «Cuatro, menciones a depresión, ansiedad o problemas de salud mental derivados de presión académica o económica.»

MARTA. «Cinco, críticas al sistema universitario español o comparaciones negativas con otros países.»

MARCO. «Seis, cualquier referencia a que este trabajo es un trabajo.»

Silencio.

YARA. ¿Y de qué hablamos entonces?

VOZ. Página noventa y dos. Lista de temas aprobados. Leedla.

Pasan páginas.

TODOS. *(Leyendo al unísono, monótonos.)* «Tapas. Fútbol. Hogueras. Diferencias entre paella valenciana y arroz alicantino. Anécdotas divertidas sobre profesores excéntricos. Planes para viajar por Europa. Series de Netflix. La romería de la Santa Faz. Qué bien se vive en España.»

VOZ. Exacto. Eso es lo que vende. Ahora, ejercicio práctico. Vamos a simular la llegada de un huésped. Marta, sal y vuelve a entrar. Eres una turista alemana de cincuenta años. Los demás, responded según protocolos de bienvenida. Página veintitrés.

MARTA se levanta. Sale. Los otros tres se colocan. Adoptan poses casuales. SOFÍA hace palmas. YARA finge mirar el móvil. MARCO finge cocinar. MARTA entra. Lleva una chaqueta puesta. Sonríe exageradamente. Habla con acento alemán forzado.

MARTA/TURISTA. ¡Hola! ¡Soy Helga! ¡Qué emoción estar aquí!

MARCO. *(Levantándose, sonriendo.)* ¡Bienvenida! Soy Marco. Ella es Sofía, ella es Yara. ¿Qué tal el viaje?

MARTA/TURISTA. ¡Maravilloso! ¡Siempre quise vivir como estudiante española!

YARA. Pues estás en el lugar correcto. ¿Quieres un café?

MARTA/TURISTA. ¡Oh sí! ¿Cómo lo hacéis aquí?

SOFÍA. Fuerte. Muy fuerte. Como todo en España.

Risas falsas. Ensayadas.

MARTA/TURISTA. ¡Me encanta! ¿Y qué estudian ustedes?

MARCO. ADE. Tengo un examen la semana que viene.

YARA. Yo soy de Marruecos. Erasmus. Estudio Comunicación.

SOFÍA. Yo soy del sur.

MARTA/TURISTA. ¡Qué interesante! ¿Y tienen tiempo para divertirse?

SOFÍA. Claro. Luego podemos ir al bar de la esquina. Hacen unas bravas increíbles.

MARTA/TURISTA. ¡Perfecto! ¿Puedo tomar fotos?

TODOS. ¡Claro!

MARTA/TURISTA saca un móvil imaginario. Los fotografía. Ellos posan.

VOZ. Alto. Marta, quítate la chaqueta. Vuelve.

MARTA se quita la chaqueta. Inmediatamente su cuerpo cambia. Deja de sonreír. Vuelve a ser ella.

MARTA. ¿Así?

VOZ. Así. ¿Cómo te has sentido?

MARTA. Ridícula.

VOZ. Bien. Esa sensación desaparecerá en dos semanas.

Oscuro.

Primer día de función

Ahora está «decorado» como piso de estudiantes: mesa con restos de desayuno, libros estratégicamente colocados (Lorca abierto en página 47, un manual de Contabilidad, apuntes de Comunicación), guitarra española apoyada en la pared (nadie la toca), póster de las Hogueras de San Juan. Todo es decorado. Todo es mentira. Los cuatro están listos. Nerviosos. YARA cambia la música en el móvil (playlist «This is Rosalía»). Miran hacia la puerta.

SOFÍA. ¿A qué hora ha dicho?

MARCO. Nueve.

YARA. Son las nueve y tres.

MARTA. Dale tiempo.

Silencio. Esperan.

SOFÍA. ¿Y si no viene?

MARTA. Vendrá.

MARCO. ¿Y si viene y nos ve y se va?

YARA. No se va a ir.

SOFÍA. ¿Y si se da cuenta?

MARTA. ¿De qué?

SOFÍA. De que esto es falso.

YARA. No es falso. Vivimos aquí.

MARTA. Exacto. Técnicamente es verdad.

MARCO. Técnicamente.

Pausa. Se miran. Nadie está convencido. SOFÍA se levanta bruscamente.

SOFÍA. Vale. Yo no puedo con esto. Es demasiado raro.

MARTA. Sofía, siéntate.

SOFÍA. Es que no mola nada. O sea, ¿vamos a estar así todo el tiempo? ¿Esperando a que llegue gente para actuar que vivimos?

YARA. Pero es que vivimos.

SOFÍA. Ya, pero no así. No con… *(Señala el decorado.)* …con todo esto preparao como si fuera un escenario.

MARTA. Es temporal. Unas semanas y ya está.

MARCO. ¿Y si son meses?

YARA. Pues meses.

MARTA. Lo importante es que tenemos dónde vivir. El resto… ya veremos.

Timbre. Los cuatro se quedan congelados.

VOZ. *(Desde el ordenador, que sigue encendido.)* Huésped detectado. Thomas Wilson, 28 años, Manchester. Motivo del viaje: «encontrarse a sí mismo». Inicien protocolo de bienvenida. Sonrían. Naturalidad controlada. Recuerden: ustedes están en su casa.

Los cuatro se miran. SOFÍA respira hondo.

SOFÍA. Vale. Allá voy.

SOFÍA se levanta. Camina hacia la puerta imaginaria. Los otros tres adoptan poses casuales: MARCO finge leer el manual de Contabilidad, MARTA hojea a Lorca, YARA mira el móvil. SOFÍA abre la puerta. Se pone una chaqueta mientras lo hace. El gesto es rápido pero visible. Cuando se vuelve, ya no es SOFÍA. Es TOM, turista inglés de 28 años.

SOFÍA/TOM. Hello! Hola. ¿Es… aquí… la casa auténtica?

MARTA. *(Levantándose, sonriendo.) Yes! Hi Tom! Welcome*! Pasa, pasa.

MARCO. *(Cerrando el libro, levantándose.)* Hola, tío. Yo soy Marco. Ella es Marta, ella es Yara.

YARA. *(Sin levantar la vista del móvil; luego, sonrisa de protocolo.)* Bienvenido.

SOFÍA/TOM. *(Entrando, mirando alrededor con asombro de catálogo.)* Wow. Es… exacto como las fotos. ¡Exacto!

MARTA. *(Espontáneamente con acento inglés.)* Intentamos mantenerlo auténtico.

SOFÍA/TOM. ¿Y vosotros… vivís aquí de verdad? ¿Todo el tiempo?

YARA. Pues sí. *This is our home*.

SOFÍA/TOM. *Amazing*. Mis amigos no van a creerlo. ¿Puedo…? *(Saca móvil imaginario.)* ¿Una foto?

MARCO. Claro, tío. Lo que quieras.

SOFÍA/TOM fotografía. Los otros tres posan naturalmente. Demasiado naturalmente. Sonrisas perfectas.

SOFÍA/TOM. ¿Y qué estudiáis?

MARTA. Filología. Literatura española. Leo mucho a Lorca. Cada mañana. Me conecta con… lo verdadero.

SOFÍA/TOM. *(Pausa educada.)* No sé quién es.

MARTA mantiene la sonrisa. Un segundo de más.

MARTA. Deberías leerlo. Es muy… muy español. Muy *(con acento inglés.)* auténtico.

SOFÍA/TOM. *Cool, cool. (A MARCO.)* ¿Y tú?

MARCO. ADE. Tengo un examen la semana que viene de Contabilidad. Llevo tres días estudiando, pero… *(Gesto de agobio.)* no sé si me dará tiempo.

SOFÍA/TOM. *Oh, man. Stress* de universidad. Pero al final bien, ¿no?

MARCO. *(Sonriendo.)* Sí, sí. Al final siempre sale. Terminamos el curso y a hacer una hoguera con los apuntes.

SOFÍA/TOM. ¡Hogueras! ¡*Party*!

MARCO. Exacto.

SOFÍA/TOM. *(A YARA.)* ¿Y tú?

YARA. *(Dejando el móvil.)* Comunicación Audiovisual. Y soy de Marruecos. Bueno, mi familia. Yo nací aquí, pero… ya sabes. Soy un puente.

SOFÍA/TOM. A *bridge?*

YARA. *Yes but no.* Un puente entre culturas.

SOFÍA/TOM. *Beautiful.* ¿Hablas árabe?

YARA. *(Carraspea.)* Palabras. Mi abuela me enseñó.

SOFÍA/TOM. Qué interesante. Dos culturas a la vez.

YARA. Sí. *Interesting. (Sonríe.)* Muy *interesting*.

Silencio. MARTA lo detecta. Activa módulo.

MARTA. Marco, otra vez has dejado platos sucios en el fregadero.

MARCO. Achav… lo siento, Marta. He estado muy liado con los exámenes.

MARTA. Lo entiendo, pero todos tenemos exámenes. Necesitamos respetarnos mutuamente.

MARCO. Tienes razón. Lo haré ahora mismo.

MARTA. Gracias. Eso aprecio de ti.

MARTA guiña un ojo a MARCO. SOFÍA/TOM mira alrededor.

SOFÍA/TOM. Sois como una familia.

LOS TRES. Sí.

SOFÍA/TOM. ¿Y qué hacéis para divertiros? Quiero el Alicante real, ¿sabes? No turista. Real.

MARTA. Abajo hay un bar. Muy local. Hacen unas bravas increíbles.

MARCO. Y un arroz alicantino, como tiene que ser.

SOFÍA/TOM. *Perfect*! ¿Sabéis? Voy a hacer café. ¿Queréis? Quiero la experiencia completa. ¿Dónde es la cocina?

MARCO. Por ahí. *(Señala.)*

SOFÍA/TOM se va hacia la «cocina». Los tres se quedan solos por primera vez. Silencio breve.

MARCO. *(Susurrando.)* ¿Qué coño está pasando?

MARTA. Está pasando lo que tiene que pasar. Está funcionando.

YARA. Esto es rarísimo.

MARTA. Lo sé.

MARCO. ¿Cuánto tiempo se va a quedar?

MARTA. Tres noches.

YARA. Tres noches de esto.

MARTA. Sí.

MARCO. No voy a poder, tía.

MARTA. Vas a poder.

Pausa. MARCO saca disimuladamente una libretita del bolsillo. Apunta algo.

YARA. ¿Qué haces?

MARCO. Nada.

YARA. ¿Estás apuntando?

MARCO. Es que esto… esto es buenísimo. O sea, es horrible. Pero es buenísimo.

MARTA. Guarda eso.

Lo guarda. Pausa.

YARA. ¿Y Sofía?

MARTA. Está en la cocina.

YARA. No.

MARCO. Es Tom.

YARA. Exacto. SOFÍA desapareció en cuanto se puso la chaqueta.

Los tres miran hacia donde está «la cocina». Sonido de tazas, agua.

MARTA. Volverá.

MARCO. Esto es una locura.

SOFÍA/TOM vuelve con una taza imaginaria. Los tres vuelven instantáneamente a sus «poses casuales».

SOFÍA/TOM. ¡El café español es muy fuerte! *I love it*!

MARTA. *(Sonriendo.)* Así nos gusta aquí. Fuerte. Como todo en España.

Risas. Falsas. Perfectamente sincronizadas. SOFÍA/TOM levanta la taza vacía hacia el público, como brindando.

SOFÍA/TOM. Por la auténtica España.

Los tres levantan tazas que no existen.

LOS TRES. Por la auténtica España.

SOFÍA/TOM. ¡Olé!

LOS TRES. ¡Olé!

Oscuro.

La noche después de la función

Es de noche. SOFÍA está sola. Sin chaqueta. Se sienta. Respira. Se mira las manos. Entran los otros tres. También sin chaquetas. Se sientan. Silencio largo.

MARCO. ¿Se ha ido a dormir?

SOFÍA. Sí.

YARA. ¿Ha valorado ya?

SOFÍA. Todavía no. Tiene hasta mañana.

MARTA. ¿Cómo ha ido el bar?

SOFÍA. Bien. Se ha pedido tres cervezas. Le han gustado las bravas. Ha grabado un vídeo para Instagram.

YARA. Obvio.

Pausa.

MARCO. ¿Y tú estás bien?

SOFÍA. ¿Yo?

MARCO. Sí.

SOFÍA. Claro, ¿por qué no iba a estarlo? Tom me ha invitado a unas cañas.

MARCO. ¿Por qué te ha invitado a unas cañas?

YARA. Seguramente porque no tiene ni un duro.

SOFÍA. Pues eso.

YARA. ¿Te ha preguntado cosas personales?

SOFÍA. ¿Cómo qué?

YARA. No sé. Sobre tu vida. Tu familia. Tus cosas.

SOFÍA. Me ha preguntado que de qué me gustaría trabajar.

MARTA. ¿Y qué le has dicho?

SOFÍA. Le he dicho que de lo que sea para llevar dinero a mi familia. Que tengo mucha suerte de poder estudiar, pero debería trabajar. Que en mi familia… *(Se detiene.)*

MARCO. ¿Qué?

SOFÍA. Nada, que en mi familia nadie ha estudiado. Alguien tiene que llevar el pan a casa.

YARA. ¿Y eso es verdad?

SOFÍA. Sí. Es verdad.

Pausa.

SOFÍA. Pero se lo he dicho en modo Tom. No en modo yo.

MARTA. ¿Cuál es la diferencia?

SOFÍA. Cuando lo dice Tom suena a… anécdota simpática. Cuando lo digo yo suena a fracaso.

Silencio.

YARA. Cuando siento que me estoy volviendo loca, yo canto.

SOFÍA. Nunca te he oído cantar.

YARA. Porque canto cuando estoy sola.

Pausa.

YARA. Bueno, pues ya está. Primera noche superada.

MARTA. Cien euros.

MARCO. Entre cuatro, veinticinco.

SOFÍA. Más el piso.

YARA. Más el piso.

Pausa.

MARTA. No está mal.

MARCO. No.

YARA. No.

SOFÍA. No.

Pero ninguno suena convencido.

MARCO. ¿Y mañana?

MARTA. Mañana lo mismo.

YARA. ¿Y pasado?

MARTA. Pasado también.

SOFÍA. ¿Y dentro de un mes?

MARTA. Dentro de un mes sabremos hacerlo mejor.

Oscuro.

Montaje de los días idénticos

Los cuatro siguen sentados en las mismas posiciones. Pero ahora hay algo diferente: se mueven más rápido. Montaje acelerado. Secuencia de transformaciones. MARTA se pone la chaqueta. Ahora es turista francesa.

MARTA/FRANCESA. *(Acento francés marcado.) Bonjour! Je suis Marie! C'est magnifique ici!*

SOFÍA. ¡Bienvenida! Soy Sofía.

MARCO. Marco. *(Sigue removiendo la sartén, sin levantar la vista.)*

MARTA/FRANCESA. *Oh là là.* ¿Esto es… tortilla?

MARCO. Tortilla de patatas. Tortilla española. Siete minutos y medio por cada lado.

MARTA/FRANCESA. Yo quiero probar paella alicantina.

MARCO. Aquí decimos arroz. Arroz alicantino.

MARTA/FRANCESA. ¿Hay diferencia?

MARCO. *(Sin dudar.)* Mucha.

MARTA se quita la chaqueta. Vuelve a ser MARTA. MARCO se pone la chaqueta. Ahora es turista italiano.

MARCO/ITALIANO. *(Acento italiano exagerado.) Ciao! Sono Paolo! Bella casa!*

SOFÍA. ¡Bienvenido, Paolo! ¿Qué tal el viaje?

MARCO/ITALIANO. Tutto bene.

YARA. *(Mirando el móvil un segundo de más.)* Siéntate, ponte cómodo. ¿Un café?

MARCO/ITALIANO. ¿Italiano?

YARA. No, aquí todo español.

MARCO/ITALIANO. Pero tú eres…

YARA. Un puente.

MARCO/ITALIANO. *Un ponte*?

YARA. Sí, un puente entre culturas.

MARCO se quita la chaqueta. Vuelve a ser MARCO. Sale.

YARA se pone la chaqueta. Ahora es turista japonesa.

YARA/JAPONESA. *(Voz aguda, acento asiático estereotipado.) Konnichiwa! I'm Yuki! So excited!*

SOFÍA. *Welcome, Yuki!*

YARA/JAPONESA. ¿Sois todos estudiantes?

MARCO. Sí. ADE. La semana que viene tengo un examen de Contabilidad.

SOFÍA. Psicología.

MARTA. ¿Quieres ver tu habitación?

YARA/JAPONESA. *Yes, please! Everything is so authentic!*

YARA se quita la chaqueta. Vuelve a ser YARA. Sale.

SOFÍA se pone la chaqueta. Ahora es turista rusa.

SOFÍA/RUSA. ПРИВЕТ. Soy *Natasha Mikadova Esmiranozof Popov The Second.*

Silencio incómodo.

MARTA. *(Dándole la mano.)* Natasha.

SOFÍA/RUSA. ¿Qué vosotros hacer para no aburrir?

MARTA. Leo a Lorca. Todas las mañanas. Me conecta con lo españ…

SOFÍA/RUSA. Poesía española, cursilada. Rusos leer Dostoievski.

MARTA. … con lo verdadero.

Mientras hablan, MARCO saca su libreta, sin que nadie lo note, y apunta algo, rápido.

SOFÍA se quita la chaqueta. Vuelve a ser SOFÍA. Sale.

MARTA se pone la chaqueta. Ahora es turista china.

MARTA/CHINA. *Ni hao. (Reverencia exagerada.)* Yo Zihan.

SOFÍA. Hola, ¿qué tal? ¿Te ayudamos con las maletas?

MARTA/CHINA. *Xiè xiè, glasias, no lleval mochila glande.*

MARTA se quita la chaqueta. Vuelve a ser MARTA.

MARCO se pone la chaqueta. Ahora es turista coreano.

MARCO/COREANO. *Annyeonghaseyo*. Mi nombre es Ji-min.

YARA. *(Emocionada.)* ¿K-pop?

MARCO/COREANO. (Con hastío.) K-pop.

YARA. Cuéntanos más de ti *Llimin*.

MARTA. Se dice Ji-min. No «Llimin».

YARA. Ya lo sabía.

MARCO se quita la chaqueta. Vuelve a ser MARCO. Sale.

YARA se pone la chaqueta. Ahora es turista india.

YARA/INDIA. Namaste, mera naam Priya hai.

SOFÍA. ¿De dónde eres?

YARA/INDIA. India.

Suena un fragmento de música india. YARA/INDIA baila, representando su país.

SOFÍA. Olé, qué arte.

YARA/INDIA. Aquí, ¿qué se baila?

Todos miran a SOFÍA. Intenta un paso de sevillanas. No le sale. Lo repite. Tampoco.

MARTA. *(En voz baja, sin que la huésped lo note.)* Sofía.

SOFÍA. *(Tarareando para tapar el fallo, y el acento se le escapa, murciano, sin querer.)* Ya, ya… espera, que ahora me sale…

No le sale. Se ríe, lo abandona, sigue como si nada.

YARA se quita la chaqueta. Vuelve a ser YARA. Sale.

SOFÍA se pone la chaqueta. Ahora es turista dubaití.

SOFÍA/DUBAITÍ. *As salaam aleikum.* My name is Fatema.

Todos miran a YARA, esperando. La empujan un poco hacia la huésped.

YARA. *(Incómoda, pronunciándolo mal.) Wa alaykumu… s-salam.*

SOFÍA/DUBAITÍ. *(Sonriendo.) Beautiful.*

SOFÍA se quita la chaqueta. Vuelve a ser SOFÍA. Sale.

A partir de aquí ya no hay tiempo entre una chaqueta y la siguiente. Los gestos se acortan. Las frases también.

MARTA se pone la chaqueta. Ahora es turista sueca.

MARTA/SUECA. *Hej, my name is Freya.*

Se quita la chaqueta. Sale.

MARCO se pone la chaqueta casi al mismo tiempo que MARTA sale. Ahora es turista neerlandés.

MARCO/NEERLANDÉS. *Hallo, mijn naam is Liam.*

Se quita la chaqueta. Sale.

YARA entra ya con la chaqueta puesta. Ahora es turista australiana.

YARA/AUSTRALIANA. *Hello, I'm Merliah.*

Se la quita sin terminar de decir el nombre. Sale.

SOFÍA, chaqueta puesta antes de que YARA haya terminado de salir. Ahora es turista hawaiana.

SOFÍA/HAWAIANA. *Aloha. My name is Kalea…*

Se la quita a media palabra. Sale.

Las chaquetas se ponen y se quitan casi en el mismo gesto. Las frases empiezan a pisarse.

TODOS. *(Solapándose, cada uno empezando antes de que el anterior acabe.) Konnichiwa… Ciao… Bonjour… Welcome… So authentic…* Café… Un puente…

El ruido sube. De repente, una voz se impone sobre las demás. Nadie la ha visto ponerse la chaqueta.

SOFÍA/ISRAELÍ. Pues yo soy de Isra…

Oscuro.

El recuento de los daños

Los cuatro sentados, exhaustos. MARTA tiene el manual abierto sobre las rodillas.

MARTA. *(Leyendo.)* Primera. «Nivel de autenticidad mediterránea». Yo me quedé tiesa con lo de Natasha. Me pondría un 9,2.

MARCO. ¿Solo por eso?

YARA. Yo a veces no sé qué contestar con las preguntas que nos hacen. Me pongo un seis.

MARCO. ¿Alguien ha ido a clase esta semana?

Silencio.

MARTA. *(Leyendo.)* Segunda. «Gestión del silencio incómodo».

SOFÍA. Pues yo en esta me pongo un diez.

MARTA. ¿Un diez?

SOFÍA. Yo me pongo un diez en to'.

MARTA. Pues yo también me pongo un diez. *(Leyendo.)* Tercera. «Verosimilitud de la amistad».

MARCO. Yo creo que fingimos bien.

SOFÍA. A ver, somos… amigos. *(Pausa.)* ¿No?

TODOS. ¡Sí! Claro.

Silencio incómodo.

YARA. ¿Y tú, Marco? ¿Estás yendo a la universidad?

MARCO. Tengo un examen… pero no me acuerdo.

Los otros lo miran.

MARCO. Ya. Lo sé. Qué fuerte, ¿no?

SOFÍA. ¿No te acuerdas de qué examen tienes?

MARCO. Llevo tres semanas diciéndolo y ahora ya no sé si es verdad o no.

YARA. Pues mira el calendario.

MARCO. No quiero.

MARTA. ¿Por qué?

MARCO. Porque si miro y no tengo examen, significa que llevo tres semanas mintiendo. Y si miro y sí tengo examen… significa que ya es demasiado tarde para estudiar.

Pausa.

MARTA. Las dos opciones son una mierda.

MARCO. Sí.

Silencio largo.

MARTA. *(Leyendo.)* Cuarta. «Coeficiente de fricción cultural».

SOFÍA. Lo de esta semana no cuenta.

MARTA. Cuenta.

YARA. Yo tampoco sé si voy a seguir en Comunicación.

MARTA. ¿Y eso?

YARA. Que igual lo dejo. Total, ¿para qué? Ya estoy comunicando. *(Señala el móvil.)* Grabo, edito, subo contenido. ¿Qué más me va a enseñar la carrera?

SOFÍA. Yara, eso no es lo mismo.

YARA. ¿Por qué no?

SOFÍA. Porque lo que haces aquí es… es *performance*. No es real.

YARA. ¿Y qué es real entonces?

SOFÍA no tiene respuesta.

YARA. Todo es *performance*, tía. Las clases, los trabajos, las prácticas. Todo es hacer como que sabes hacer algo hasta que lo sabes hacer de verdad. Aquí al menos me pagan.

Pausa.

MARTA. Tiene razón.

MARCO. ¿Tú también te lo vas a dejar?

MARTA. No lo sé. *(Pausa.)* Ya no me acuerdo por qué empecé Filología.

SOFÍA. Porque te gustaba leer.

MARTA. ¿Me gustaba? ¿O me gustaba la idea de ser el tipo de persona a la que le gusta leer?

Silencio incómodo.

MARTA. Porque ahora leo a Lorca todos los días. Página 47. La misma página. Durante tres minutos. Y ya no siento nada. Es solo… decorado.

SOFÍA. Pero eso es porque lo estás haciendo para los turistas.

MARTA. ¿Y si siempre lo he hecho para alguien? ¿Y si siempre he sido turista de mi propia vida?

Pausa larga. Nadie sabe qué decir.

MARCO. Agüita.

YARA. Muy *heavy*.

MARTA. Perdonad. Estoy cansada.

SOFÍA. Todos lo estamos.

MARTA. *(Leyendo.)* Quinta. «Capacidad de producir recuerdo».

MARCO. ¿Cuántos esta semana?

SOFÍA. No me acuerdo.

YARA. Han sido veintidós.

MARTA. Mentira. Fueron veintitrés.

YARA. ¿Y tú, Marco? ¿Tú también te lo vas a dejar?

MARCO. ¿El qué?

YARA. ADE. O el teatro. O lo que sea que hagas de verdad.

MARCO. No hago teatro.

YARA. Pero quieres.

MARCO. Querer no es hacer.

YARA. ¿Y qué haces entonces?

MARCO. *(Pausa.)* Esto.

Señala el espacio. El piso. La situación entera.

MARCO. Esto es lo que hago. Y cada vez se me da mejor.

MARTA. No sé si eso es bueno.

MARCO. Tampoco sé si es malo.

Pausa.

SOFÍA. Qué pesambre… *(Se levanta, nerviosa.)* ¿qué nos está pasando? Llevamos aquí… ¿cuánto? ¿Tres semanas?

MARTA. Cuatro.

SOFÍA. Cuatro semanas. Y ya no sabemos quiénes somos. Ya no vamos a clase. Ya no sabemos qué es verdad y qué es mentira. ¿Y vamos a seguir así?

YARA. ¿Qué alternativa hay?

SOFÍA. Irnos.

YARA. ¿A dónde?

MARCO no responde.

MARTA. Exacto. ¿A dónde nos vamos, Sofía? ¿Has visto los precios? Ochocientos euros por una habitación. Mil doscientos por un estudio. ¿Tienes ese dinero?

SOFÍA. No.

MARTA. Yo tampoco. Ninguno lo tenemos.

MARCO. Por eso estamos aquí.

YARA. Por eso seguimos.

Pausa.

SOFÍA. Pero no puede ser para siempre.

MARTA. No. Claro que no.

YARA. Solo hasta que encontremos otra cosa.

MARCO. O hasta que ahorremos.

MARTA. O hasta que terminemos la carrera.

MARTA. (Leyendo.) «Autoevaluación terminada. Renovación automática activada. Sin acción requerida por su parte.»

Pausa larga. Se miran.

MARTA. *(En voz baja.)* Continuamos.

MARCO. Continuamos.

YARA. Continuamos.

SOFÍA. Continuamos.

Se miran. Agotados. Derrotados. Pero resignados.

Suena una notificación.

VOZ. *(Desde el ordenador.)* Nuevo huésped confirmado. Llegada mañana, 9:00. Perfil: hombre, 65 años, estadounidense, divorciado. Solicita «experiencia auténtica de vida con jóvenes universitarios españoles». Prepárense.

Oscuro.

El silencio de la cláusula

Los cuatro limpian el espacio procurando no hacer ruido. MARTA pasa un paño por el libro de Lorca. SOFÍA está con una escoba. YARA recoge con el móvil en la mano. MARCO sostiene un trapo, pero escribe en una libreta.

MARTA. ¿Qué hace?

Nadie responde.

MARTA. ¿Está durmiendo?

YARA. Está durmiendo una *auténtica* siesta española.

SOFÍA deja de limpiar.

SOFÍA. Han quitado el cartel de la panadería.

MARTA. ¿La de Rosa?

SOFÍA. Ahora pone «*Luggage storage and local breakfast*».

YARA. No ha cerrado. Se ha internacionalizado.

SOFÍA. Rosa se ha ido a vivir con su hija.

MARTA. ¿Dónde?

SOFÍA. A Elche.

MARCO. Está cerca.

MARTA. Por cierto, Marco, otra vez has dejado platos sucios en el fregadero.

MARCO. Lo siento, Marta. He estado muy liado con los exámenes.

MARTA. No hagas eso.

MARCO. ¿El qué?

MARTA. Contestarme con el manual.

MARCO. Tú has empezado con la frase del manual.

MARTA. Porque esta vez es verdad. No has limpiado nada.

MARCO. Estoy haciendo otra cosa.

SOFÍA. Acho, pues hazla después. Llevas diez minutos sin mover el trapo.

MARTA observa a MARCO, que está escribiendo.

MARTA. ¿Qué haces, Marco?

MARCO. He empezado a escribir.

MARTA. ¿A escribir qué?

MARCO. Una obra. De teatro. Sobre…

Señala el espacio. El piso. A ellos.

MARCO. Sobre esto.

Silencio. Los tres lo miran.

SOFÍA. ¿Sobre nosotros?

MARCO. No. Sobre nosotros no. Sobre cuatro estudiantes que trabajan como decoración humana en un piso turístico.

SOFÍA. ¡Sobre nosotros!

MARCO. Sobre el problema de la gentrificación.

YARA. No me jodas.

MARCO. Es material. Esto es material. Esto es teatro.

MARTA. Esto es nuestra vida.

MARCO. Exacto. Por eso funciona. Es Ionesco. Es Pinter. Es…

SOFÍA. *(Interrumpiendo.)* Es asqueroso.

MARCO *la mira.*

SOFÍA. Nos están usando y tú lo conviertes en… ¿qué? ¿En arte? ¿En entretenimiento?

MARCO. No es para entretener. Es para mostrar. Para que la gente vea lo que nos está pasando.

SOFÍA. ¿Qué gente? ¿Los mismos que pagan por vernos actuar que vivimos? ¿Ellos van a venir al teatro a pagar otra vez por vernos actuar que actuamos?

MARCO no tiene respuesta.

YARA. ¿Sale la panadería?

MARCO. Puede salir.

SOFÍA. Acaba de cerrar y ya la has metido en la obra.

MARCO. Porque significa algo.

SOFÍA. Sí, para Rosa significaba poder pagar el alquiler.

Pausa.

MARTA. *(Bajito, casi para sí misma.)* Lee algo.

MARCO. ¿Qué?

MARTA. De la obra. Lee algo.

MARCO *busca entre sus papeles. Encuentra una página.*

MARCO. *(Leyendo.)* Mart… ina limpia con un trapo el libro de Lorca.

MARTA levanta la vista. Lo mira. Ella está sentada en el suelo. Con el libro. Página 47.

MARCO. *(Leyendo.)* So… raya está de pie con una escoba. Reflexiona sobre el último local del barrio que queda abierto.

SOFÍA sigue de pie junto a la ventana. Mirando la pared.

MARCO. *(Leyendo.)* Yarrr…

YARA. Para.

MARCO. Lo siento, yo solo…

YARA. Para.

Se levanta. Enciende el móvil. Los demás la miran.

YARA. ¿Queréis ver algo que entretenga? ¿Una auténtica *performance*? Pues mirad.

Busca algo en su móvil. Se coloca. Como para grabar. Pero no graba. Solo… se transforma. Se pone unas gafas de sol. Su voz cambia. Más aguda. Más falsa. Sonrisa enorme.

YARA/INFLUENCER. *(Al móvil.) Hey guys*! Día 47 viviendo como una estudiante *fake*, en una casa *fake*. *Lol*. Básicamente me pagan por el *hustle* de fingir que estudio, pero no estudio nada porque estoy *too busy* fingiendo. *Make it make sense.*

Se quita las gafas imaginarias. Vuelve a ser YARA. Pero diferente. Más dura.

YARA. Esto lo grabé hace cinco días. Lo subí.

MARCO. ¿Qué?

YARA. A TikTok. Lo subí a TikTok.

MARTA. Yara, ¿estás loca? El contrato dice…

YARA. Que no puedo hablar del trabajo en redes. Lo sé. Ya lo sé.

Les muestra el móvil.

YARA. Dos millones de visitas. En tres días. Dos millones.

MARCO. Joder.

YARA. Comentarios. Miles.

SOFÍA. ¿Y no se han dado cuenta?

YARA baja el móvil.

YARA. Al principio pensaba que me amenazarían, que me despedirían… por un momento, pensé que todo esto acabaría.

Busca en el móvil. Lee.

YARA. *(Leyendo.)* «Estimada Yara: Hemos detectado actividad en redes sociales que viola el artículo 8.3 de su contrato: Confidencialidad de la experiencia. Le recordamos que cualquier mención pública del programa *Authentic Student Experience* está estrictamente prohibida. Sin embargo, tras analizar el extraordinario rendimiento de su publicación se ha creado el código promocional YARA10 para los nuevos clientes que vengan a partir de su vídeo.»

Deja el móvil.

MARTA. ¿Y qué vas a hacer?

YARA. Nada. Ya lo borré.

MARCO. ¿Lo borraste?

YARA. Sí. No les quiero hacer publicidad.

MARCO. Pero tenía dos millones de visitas. Era viral. Podías…

YARA. ¿Podía qué, Marco? ¿Convertirme en influencer? ¿Monetizar mi propia explotación? ¿Vender mi cara denunciando que venden mi cara?

SOFIA. Yara

YARA. *(Mientras se va.)* Ahora puedes escribir sobre esto.

El beso o la imposibilidad de lo real

Los cuatro están en sus posiciones habituales. SOFÍA está sentado, pero hay algo diferente en él: está nervioso, inquieto. Pausa.

YARA. ¿A qué hora llega?

MARTA. En diez minutos.

MARCO. ¿Cuántos vienen hoy?

SOFÍA. Es solo una. Mujer. Veintinueve años. Española. De Valencia

YARA. ¿Española?

SOFÍA. Sí.

MARCO. Qué raro. Normalmente son *guiris*.

MARTA. ¿Y para qué quiere una española alquilar «*Authentic Student Experience*»?

SOFÍA. No sé. Curiosidad, supongo. O…no sé.

YARA. ¿Cómo se llama?

SOFÍA. *(Pausa breve.)* Elena.

Los otros tres lo miran.

MARCO. ¿Cómo sabes cómo se llama?

SOFÍA. Viene en la reserva.

YARA. Nunca miras los nombres en las reservas.

SOFÍA. Ahora sí.

Pausa.

MARTA. Sofía…

SOFÍA. ¿Qué?

MARTA. Nada.

Suena timbre imaginario. SOFÍA se levanta de golpe.

SOFÍA. Voy yo.

SOFÍA va hacia la puerta. YARA se pone la chaqueta. Ahora es ELENA. Gafas. Mochila. Aspecto de periodista o escritora.

SOFÍA. Hola. ¿Elena?

YARA/ELENA. Sí. Hola. Perdona el retraso. Esto de los trenes…

SOFÍA. ¡Ya! ¿Qué nos vas a decir? Yo soy Sofía.

YARA/ELENA. Encantada.

Se dan la mano. SOFÍA la sostiene un segundo más de lo necesario. Los otros tres lo notan.

SOFÍA. Pasa, pasa. Ellos son Marta, Marco y… Yara.

MARTA. Hola.

MARCO. Ey, ¿qué tal?

YARA. *(Sin chaqueta, es YARA)* Bienvenida.

YARA/ELENA. Gracias. Qué piso más chulo.

SOFÍA. Sí, bueno… es pequeño, pero… vivimos bien.

YARA/ELENA. ¿Sois estudiantes?

SOFÍA. Sí. Bueno… yo estudio psicología. Y también… me gusta el flamenco.

YARA/ELENA. ¿Bailas?

SOFÍA. Sí. Bailo un poco. ¿Bailo? Bueno, intento bailar. A ver… hago lo que puedo.

YARA/ELENA. Seguro que eres buena.

SOFÍA sonríe. Es una sonrisa real, no de manual.

SOFÍA. Gracias.

Los otros tres se miran entre ellos, incómodos.

MARTA. ¿Quieres café, Elena?

YARA/ELENA. Sí, por favor. Solo.

MARTA va a preparar café. MARCO sigue cocinando.

SOFÍA. ¿Y tú a qué te dedicas?

YARA/ELENA. Soy periodista. Freelance. Estoy aquí por un reportaje.

SOFÍA. ¿Sobre qué?

YARA/ELENA. *(Pausa breve.)* Sobre turismo y gentrificación.

SOFÍA se tensa ligeramente.

SOFÍA. Ah. Interesante.

YARA/ELENA. Sí. Estoy investigando cómo el turismo está cambiando las ciudades. Cómo la gente ya no puede vivir en sus propios barrios porque todo se ha convertido en… en producto.

MARTA. ¿Y para escribir ese reportaje has reservado un piso turístico?

YARA/ELENA. Sí.

MARTA. Entonces tú también formas parte.

YARA/ELENA. Sí.

MARTA. ¿Y eso no te molesta?

YARA/ELENA. Muchísimo. Pero si no entro, nunca podré contar cómo funciona.

Los cuatro se miran entre ellos.

MARCO. Joder.

YARA/ELENA. ¿Qué?

MARCO. Nada, nada. Es que… es verdad. Los alquileres están imposibles.

YARA/ELENA. ¿Vosotros cuánto pagáis aquí?

Nadie sabe qué decir.

SOFÍA. Nosotros… tenemos un acuerdo especial.

YARA/ELENA. ¿Especial?

SOFÍA. Sí. Es… algo especial para nosotros.

YARA/ELENA. *(Mirándola fijamente.)* ¿Trabajáis para «*Authentic Student Experience*»?

Silencio absoluto. Los tres se quedan congelados.

SOFÍA. ¿Cómo…?

YARA/ELENA. Vi el vídeo. He investigado la empresa. Sé cómo funciona. De hecho, reservé con el código YARA10.

MARTA. Entonces… ¿por qué has reservado?

YARA/ELENA. Para ver por dentro. Para hablar con vosotros.

MARCO. O sea que… ¿esto es una trampa?

YARA/ELENA. No. No es una trampa. Yo no voy a denunciaros. Vosotros sois víctimas, no culpables.

MARTA. ¿Y qué quieres de nosotros?

YARA/ELENA. Nada. Solo… hablar. Contar vuestra historia. Si queréis.

SOFÍA. No podemos.

YARA/ELENA. ¿Por qué?

SOFÍA. Contrato de confidencialidad. Si hablamos, nos echan. Y… y nos demandan.

YARA/ELENA. Puedo hacerlo anónimo. Sin nombres. Sin fotos.

MARTA. ¿Y eso para qué sirve?

YARA/ELENA. Para que la gente sepa lo que está pasando.

MARTA. La gente ya lo sabe. Le da igual.

YARA/ELENA. No a todo el mundo.

MARCO. A suficiente gente.

YARA/ELENA. *(A SOFÍA.)* ¿Y tú qué piensas?

SOFÍA. *(Pausa.)* Pienso que… que tienes razón. Pero también pienso que Yara tiene razón. La gente lo sabe. Y le da igual.

YARA/ELENA. ¿Y entonces qué? ¿No hacemos nada? ¿Queréis rendimos?

Nadie responde.

SOFÍA. Hay que atreverse a cambiar las cosas.

Se miran.

YARA/ELENA. Me caes bien, Sofía.

SOFÍA. Tú también me gustas.

Los otros tres los miran, incómodos.

MARTA. Bueno… yo… voy a… a estudiar. A mi habitación.

Sale.

MARCO. Yo también. Tengo que… hacer cosas.

Sale.

YARA. Yo me voy a dar una ducha.

Sale.

SOFÍA y ELENA se quedan solos. Pausa larga.

SOFÍA. ¿Puedo preguntarte algo?

YARA/ELENA. Sí.

SOFÍA. ¿Por qué de verdad has venido?

YARA/ELENA. Porque quería conoceros. Porque… he leído tantas historias sobre gente como vosotros que… quería poner caras. Nombres. Miradas. Y porque estoy cansada de escribir sobre problemas sin solución.

SOFÍA. Este problema no tiene solución.

YARA/ELENA. Lo sé.

SOFÍA. Entonces… ¿para qué escribir sobre ello?

YARA/ELENA. Porque alguien tiene que hacerlo. Aunque no sirva de nada.

Se miran.

SOFÍA. ¿Sabes qué es lo más jodido de todo esto?

YARA/ELENA. ¿Qué?

SOFÍA. Que en este momento… ahora mismo… no sé si estoy hablando contigo de verdad o si estoy actuando.

YARA/ELENA. ¿Y cómo te sientes?

SOFÍA. Asustada.

YARA/ELENA. ¿De qué?

SOFÍA. De que esto también sea falso. De que tú también seas falsa.

Pausa.

YARA/ELENA. No soy falsa, Sofía.

SOFÍA. ¿Cómo lo sé?

YARA/ELENA. No lo sabes. Tienes que confiar.

SOFÍA. No sé si puedo.

ELENA se acerca a ella. Le toca la cara con una mano.

YARA/ELENA. Pues inténtalo.

Se besan. Es un beso real. No actuado. Las dos cierran los ojos.

Cuando se separan, SOFÍA está emocionada.

SOFÍA. Joder.

YARA/ELENA. ¿Qué?

SOFÍA. Esto no estaba en el manual.

YARA/ELENA sonríe. Se vuelven a besar.

SOFÍA. Creo que será mejor que me vaya.

YARA/ELENA. Vete.

SOFÍA. ¿Te veo mañana?

YARA/ELENA. Estaré aquí. ¿A dónde iba a ir?

SOFÍA sale. Ella se queda sola. Se quita las gafas. Lentamente. Se queda quieta. Empieza a cantar. Bajito primero. Luego más claro. Su voz es diferente. Vulnerable.

YARA/ELENA. *(Cantando)*

Cerca de ti,
caminaré siempre.
Diez calles de sombra bajando al Albaicín,
un mapa de recuerdos que tejimos para mí.
Cerca de ti,
mudo de piel, respeto la frontera.
Vigilo el silencio para que nada te despierte,
para ser el guardián de tu suerte.
Y si no estás aquí,
correré por la ciudad,
como un niño sin patria,
sin paz ni libertad.
¡Cerca de ti!
¡Cerca de ti!
En esta noche sin fin, ¿qué puedo hacer?
para volver a esos días…
¡Cerca de ti!
Nooooo…
esta noche no tiene final.
¡No puedo dormiiiir!
Tu imagen es arena, se me escapa de las manos.
Solo pienso… qué puedo hacer…
para estar cerca de ti.
Cerca de ti.
Cerca de ti.

Oscuro.

La prohibición de sentir

SOFÍA tiene una carta en la mano. Está de pie, como despidiéndose. Tiene una maleta pequeña.

MARTA. ¿Cuándo?

SOFÍA. Ahora. Tengo que irme ahora.

MARCO. ¿Qué dice exactamente?

SOFÍA lee.

SOFÍA. *(Leyendo.)* «Estimada Sofía: Las cámaras de seguridad han registrado una violación del artículo 12 de su contrato: Fraternización emocional no autorizada con huésped. La integridad del programa *Authentic Student Experience*® depende del mantenimiento estricto de límites profesionales. Su contrato queda rescindido con efecto inmediato. Dispone de dos horas para desalojar el inmueble.»

Deja la carta.

YARA. ¿Fraternización emocional?

SOFÍA. Así lo llaman.

MARCO. ¿Con quién?

SOFÍA. Con Elena.

Los tres lo miran.

MARTA. No hubo ninguna Elena.

SOFÍA. Sí. Ayer. Llegó ayer.

Silencio absoluto.

YARA. SOFÍA, ayer no llegó nadie.

SOFÍA. No. No, no, no. Elena era… era real. Hablamos. Nos besamos. Era…

MARTA. Era Yara con una chaqueta.

SOFÍA. No.

MARCO. Sí, tío.

SOFÍA. No. No puede ser. Ella… ella me dijo cosas. Cosas reales. Me besó de verdad.

YARA. Yo te besé, Sofía. Yo.

Pausa larga.

SOFÍA. ¿Por qué?

YARA. Porque era mi turno. Me tocaba hacer de turista.

SOFÍA. Pero… pero sentí… yo sentí que era real.

YARA. Y lo era. El beso fue real.

SOFÍA. Entonces…

Pausa. Intenta procesar.

SOFÍA. ¿Eras tú o eras Elena?

YARA. Era yo interpretando a Elena.

SOFÍA. Pero… ¿los sentimientos? ¿Eso también era interpretación?

Yara no responde.

SOFÍA. Yara. ¿Los sentimientos eran reales o no?

YARA. *(Pausa larga.)* No lo sé, Sofía.

Silencio devastador.

SOFÍA. ¿Cómo que no lo sabes?

YARA. Que no lo sé. Cuando estaba con la chaqueta… sentí algo. Pero no sé si era yo o era Elena.

SOFÍA. Pero Elena no existe.

YARA. Ya. ¿Pero cuando me pongo la chaqueta… existo yo o existo el personaje?

SOFÍA. Te oí cantar. Cuando salí. Una canción sobre Granada. Sobre estar cerca de alguien.

Yara se queda muy quieta.

YARA. ¿Me oíste?

SOFÍA. Sí. Me quedé fuera. En el pasillo. Escuchando.

Pausa.

SOFÍA. ¿Eras tú o era Elena?

YARA. *(Emocionada.)* No lo sé. Estaba sola. Me quité las gafas. Pero no me quité la chaqueta. Y empecé a cantar. Y mientras cantaba… era yo recordando cosas de Elena que nunca me pasaron. O era Elena recordando cosas mías. Y dolía igual.

Silencio.

YARA. Pero… yo también besé. ¿Por qué no me echan a mí?

SOFÍA. Porque tú llevabas la chaqueta. Tú estabas trabajando. Yo no.

Pausa.

MARTA. Es una puta pesadilla.

SOFÍA. Sí.

Pausa larga.

MARCO. ¿Y ahora qué?

SOFÍA. Ahora… me voy.

YARA. ¿A dónde?

SOFÍA. No lo sé. A casa de mis padres, supongo. O… no sé.

Pausa.

SOFÍA. Total, ya no era estudiante. Ya no estudiaba. Ya no hacía nada. Solo… actuaba. Y ahora ni siquiera puedo hacer eso.

SOFÍA. Bueno. Pues… nada. Que… ha sido raro, ¿no?

MARCO. Sí.

YARA. Mucho.

MARTA. Cuídate, Sofía.

SOFÍA. Vosotros también.

Se miran.

SOFÍA. No os quedéis aquí mucho tiempo, ¿vale? Esto… esto os va a comer.

YARA. Ya lo ha hecho.

SOFÍA. Pues salid antes de que sea demasiado tarde.

MARTA. Ya es demasiado tarde.

Silencio.

SOFÍA. Joder.

Se abrazan los cuatro. Es un abrazo torpe, incómodo. Como si hubieran olvidado cómo se abraza de verdad. SOFÍA se separa. Camina hacia la puerta. Se detiene. Se vuelve. YARA corre hacia ella para darle un abrazo real, intenso.

SOFÍA. ¿Sabéis qué es lo más jodido? *(Pausa.)* Que en el fondo… me alegro de irme. Prefiero estar en la puta calle que seguir aquí. Y vosotros también deberíais alegraros de iros. Pero no os vais. Porque tenéis miedo. Yo también tengo miedo. Pero más miedo me da quedarme.

Sale. Los tres se quedan solos. En silencio. Inmóviles. Pausa larga.

MARCO. Tiene razón.

MARTA. Sí.

YARA. Sí.

Pausa.

MARCO. ¿Y entonces por qué no nos vamos?

Nadie responde.

MARTA. Porque no tenemos a dónde ir.

Silencio.

Suena notificación. Los tres miran sus móviles.

MARCO. *(Leyendo.)* «Nuevo miembro llegará mañana para reemplazar a Sofía. Su nombre es Fernanda. Preparad el espacio.»

Oscuro.

La profesional de la precariedad

MARCO. ¿Sabéis qué me da mal rollo?

YARA. ¿Qué?

MARCO. Que va a sentarse en la silla de Sofía. Va a dormir en su cama. Va a usar sus frases. Y nosotros vamos a actuar como si nada.

MARTA. Sí.

YARA. Sí.

MARCO. Qué fuerte, ¿no?

Timbre. Los tres se tensan. Se miran.

MARTA. ¿Quién abre?

YARA. Yo no.

MARCO. Yo tampoco.

MARTA. Vale. Voy yo.

MARTA se levanta. Va hacia la puerta. Abre. Entra la misma actriz que interpretaba a SOFÍA. Es FERNANDA. Treinta años. Gafas de sol, collar de perlas y un café en la mano. Bolso grande. Aspecto de actriz que ha trabajado mucho. Sonrisa calculada.

FERNANDA. Hola. Soy Fernanda.

Pausa incómoda. Los tres lo miran fijamente.

MARTA. Hola. Yo soy Marta.

MARCO. Marco.

YARA. Yara.

Pausa.

FERNANDA. ¿Puedo pasar?

MARTA. Sí, sí. Perdona. Pasa. No sé… Te imaginábamos diferente.

FERNANDA entra. Mira el espacio con ojo profesional. Analiza. Camina. Toca las sillas. Mira las marcas en el suelo.

FERNANDA. Bien. Espacio funcional. Cuatro áreas definidas. Cocina, zona de estudio, zona social, entrada. Buena distribución.

Los tres lo miran sin entender.

MARCO. ¿Cómo?

FERNANDA. *(Señalando.)* Aquí cocináis, ¿no? *(A MARCO.)* Tú haces la tortilla.

MARCO. Sí.

FERNANDA. ¿Cuántos minutos?

MARCO. Siete y medio por cada lado.

FERNANDA. Perfecto. *Timing* exacto. *(A Marta.)* Tú lees a Lorca.

MARTA. Sí.

FERNANDA. ¿Qué página?

MARTA. Cuarenta y siete.

FERNANDA. Siempre la misma.

MARTA. Sí.

FERNANDA. Bien. Repetición como mecanismo. Funciona. *(A YARA.)* Y tú eres la multicultural.

YARA. Sí.

FERNANDA. ¿De dónde te hacen ser?

YARA. Marruecos. Pero nací en España.

FERNANDA. Perfecto. Exotismo, pero no amenazante. Buena estrategia.

Pausa incómoda.

YARA. ¿Estrategia?

FERNANDA. Sí. Comercial. El cliente quiere diversidad, pero sin incomodidad. Tú cumples los dos requisitos.

YARA no sabe si sentirse insultada.

MARCO. Perdona… ¿tú quién eres?

FERNANDA. Os lo he dicho. Soy Fernanda.

MARCO. Ya, pero… ¿qué haces aquí?

FERNANDA. Trabajo. Como vosotros.

MARTA. ¿Eres estudiante?

FERNANDA se ríe. Risa profesional, controlada.

FERNANDA. No. Soy actriz.

YARA. ¿Actriz?

FERNANDA. Sí. Actriz profesional. No hay nada que llevemos peor que nos confundan con una actriz amateur. Llevo doce años en esto. Teatro, publicidad, doblaje, algo de cine… He trabajado con Los Javis, con De la Iglesia, con…

MARCO. *(Interrumpiendo.)* Pero aquí somos estudiantes. No actores.

FERNANDA. Vosotros sois estudiantes. Yo soy una actriz interpretando a un estudiante.

Los tres procesan.

MARTA. No entiendo.

FERNANDA. Es simple. Vosotros vivís aquí. Sois estudiantes reales… Yo no. Yo vengo a trabajar. Ocho horas al día. Cobro mil doscientos euros al mes. Y cuando termino, me voy a mi piso.

MARCO. ¿Tienes tu propio piso?

FERNANDA. Claro. Un estudio en Benalúa. Pequeño, pero es mío.

YARA. Pero… pero nosotros también actuamos. ¿Cuál es la diferencia?

FERNANDA. *(Se sienta. Los mira.)* La diferencia es que yo soy actriz y vosotros sois el producto.

MARTA. ¿Qué?

YARA. Eso es… eso es muy jodido.

FERNANDA. Sí. Pero es honesto.

MARTA. ¿Honesto?

FERNANDA. Sí. Yo no finjo que esto es otra cosa. No me digo a mí misma que soy estudiante. No me miento. Sé exactamente lo que soy: una trabajadora vendiendo un servicio. Y mientras os mentís a vosotros mismos, os explotan. Porque la explotación funciona mejor cuando la víctima cree que no es víctima.

YARA. ¿Y tú? ¿No te explotan a ti?

FERNANDA. Vosotros sois el piso. Yo soy la actriz invitada.

MARTA. ¿Por qué nos cuentas esto?

FERNANDA. Porque vais a trabajar conmigo. Y prefiero trabajar con gente que entiende lo que hace. Y porque… *(Pausa.)* porque hace tres años yo era como vosotros.

Los tres lo miran.

YARA. ¿Qué?

FERNANDA. Trabajé en un sitio así. En Madrid. «*Authentic Madrid Experience*». Viví ahí seis meses. Hasta que nos echaron. Creí que era temporal. Creí que estaba ahorrando. Y cuando me di cuenta… Por eso me fui. Y por eso ahora trabajo así: profesionalmente. Entro, hago mi trabajo, cobro, me voy. Sin mentiras.

MARCO. ¿Y no te sientes… mal?

Suena notificación. Los cuatro miran sus móviles.

FERNANDA. *(Leyendo.)* Vale. Primera reserva en veinte minutos. Pareja de ingleses. Experiencia estándar. *(A los otros tres.)* Chicos. Sé que lo que os he dicho es duro. Pero el show continúa. ¿Vale? Sonreíd. Los turistas pagan por ver gente feliz. ¿Quién hace de anfitrión?

Oscuro.

Todo dentro de la normativa

Los cuatro están sentados. FERNANDA lee un libro. Los otros tres miran el móvil.

MARCO. ¿Cuántos hoy?

YARA. Nueve.

MARCO. Joder.

MARTA. Ayer fueron once.

YARA. Sí.

MARCO. Cada vez vienen más.

FERNANDA. *(Sin levantar la vista del libro.)* Es temporada alta. «El caloret». Es normal.

MARCO. No sé si puedo más.

FERNANDA. Puedes.

MARCO. ¿Cómo lo sabes?

FERNANDA. Porque siempre se puede más. Hasta que no se puede. Y entonces te echan.

YARA. Eres muy motivadora.

FERNANDA. Soy realista.

Suena timbre. Los cuatro se tensan.

MARTA. No puede ser. No hay reserva hasta las cinco.

Timbre otra vez.

MARCO. ¿Quién abre?

FERNANDA. Yo voy.

Se levanta. Va hacia la puerta. Abre. No entra nadie visible. FERNANDA mira hacia fuera.

FERNANDA. ¿Sí?

VOZ FEMENINA. *(Desde fuera, no se ve.)* Inspección de trabajo. ¿Es aquí Calle San Francisco, número treinta y ocho, primero derecha?

Los cuatro se miran, pánico.

FERNANDA. Sí.

VOZ FEMENINA. ¿Puedo pasar?

FERNANDA. *(Se vuelve, mira a los otros.)* Es inspección laboral.

Silencio absoluto. Terror.

MARTA. *(Susurrando.)* Joder.

MARCO. *(Susurrando.)* ¿Qué hacemos?

FERNANDA. *(A la puerta.)* Un momento, por favor.

Cierra la puerta. Se vuelve hacia los otros.

FERNANDA. *(Rápido, profesional.)* Vale. Escuchadme. Esto puede ser aleatorio o puede ser denuncia. Da igual. Lo importante es mantener la calma.

YARA. *(Ilusionada.)* Nos van a echar.

FERNANDA. No necesariamente. Técnicamente todo es legal. Sois colaboradores autónomos.

MARTA. ¿Y si pregunta cuánto cobramos?

FERNANDA. Decid la verdad. Está todo dentro de la legalidad.

MARCO. No es justo…

FERNANDA. Legal no es justo. Es legal. Dejadme hablar a mí. Vosotros solo asentid. ¿Vale?

Los tres asienten.

FERNANDA. Bien.

Va hacia la puerta. Abre.

FERNANDA. Perdone. Pase.

Entra MARTA con chaqueta diferente, gafas, carpeta, aire de funcionaria. Es la INSPECTORA. 40 años. Cansada. Eficiente. Los otros tres se quedan congelados mirándola.

MARTA/INSPECTORA. Buenos días. Soy Mercedes Roldán, inspectora de trabajo de la provincia de Alicante. *(Saca identificación imaginaria.)* Vengo a hacer una inspección rutinaria.

FERNANDA. Por supuesto. ¿En qué podemos ayudarle?

MARTA/INSPECTORA. *(Mirando una tableta imaginaria.)* Este piso está registrado como vivienda turística bajo el nombre comercial «*Authentic Student Experience*», ¿correcto?

FERNANDA. Correcto.

MARTA/INSPECTORA. ¿Y ustedes son los residentes?

FERNANDA. Sí. Bueno, ellos tres son residentes. *(Señala a MARCO, YARA y MARTA sin chaqueta… que es la misma persona que la inspectora.)* Yo soy colaboradora externa.

La Inspectora busca a MARTA.

MARTA/INSPECTORA. Entiendo. ¿Y cuál es la naturaleza de su relación laboral con la empresa?

FERNANDA. Somos colaboradores autónomos. Prestamos servicios de *hosting* cultural.

MARTA/INSPECTORA. ¿*Hosting* cultural?

FERNANDA. Sí. Ofrecemos experiencia de convivencia auténtica con estudiantes locales.

MARTA/INSPECTORA. Ya veo. ¿Tienen contrato?

FERNANDA. Sí. Contrato mercantil de prestación de servicios.

MARTA/INSPECTORA. ¿Puedo verlo?

FERNANDA. Por supuesto.

FERNANDA saca un documento imaginario. Se lo da. La inspectora lo lee.

MARTA/INSPECTORA. *(Leyendo.)* Prestación de servicios de convivencia… cesión de uso de vivienda como contraprestación… retribución mensual de cuatrocientos euros por persona… *(Levanta la vista.)* Más el uso y disfrute gratuito de la vivienda.

FERNANDA. Correcto.

MARTA/INSPECTORA. Lo que suma aproximadamente mil doscientos setenta euros por persona, considerando el valor del alquiler.

FERNANDA. Exacto.

MARTA/INSPECTORA. Está por encima del salario mínimo.

FERNANDA. Sí.

MARTA/INSPECTORA. ¿Horario de trabajo?

FERNANDA. Flexible. Depende de las reservas.

MARTA/INSPECTORA. ¿Cuántas horas a la semana aproximadamente?

FERNANDA. Variable. Entre veinte y cuarenta.

MARTA/INSPECTORA. ¿Descansos?

FERNANDA. Sí. Los días sin reserva.

MARTA/INSPECTORA. ¿Alta en la Seguridad Social?

FERNANDA. Como autónomos, sí. Cada uno paga su cuota.

Pausa. La inspectora anota en su tableta imaginaria.

MARCO. *(No puede contenerse.)* Pero esto no está bien…

FERNANDA lo mira con advertencia. MARCO se calla.

MARTA/INSPECTORA. ¿Perdón?

MARCO. Nada. Nada.

MARTA/INSPECTORA. *(A MARCO.)* ¿Usted es uno de los residentes?

MARCO. Sí.

MARTA/INSPECTORA. ¿Está satisfecho con las condiciones laborales?

MARCO mira a FERNANDA. FERNANDA asiente casi imperceptiblemente.

MARCO. Sí.

MARTA/INSPECTORA. ¿Trabaja voluntariamente?

MARCO. Sí.

MARTA/INSPECTORA. ¿Ha firmado el contrato de forma libre?

MARCO. Sí.

MARTA/INSPECTORA. ¿Recibe el pago acordado?

MARCO. Sí.

Pausa.

MARTA/INSPECTORA. Bien. *(A YARA.)* ¿Y usted?

YARA. ¿Yo qué?

MARTA/INSPECTORA. ¿Está satisfecha con las condiciones?

YARA. Define satisfecha.

MARTA/INSPECTORA. ¿Considera que se respetan sus derechos laborales?

YARA. Técnicamente sí.

MARTA/INSPECTORA. ¿Técnicamente?

YARA. Sí. Todo es legal. Todo está en el contrato. Todo es… *(Pausa.)* correcto.

MARTA/INSPECTORA. Pero…

YARA. Pero nada. Todo correcto.

La inspectora la mira fijamente. YARA sostiene la mirada.

MARTA/INSPECTORA. De acuerdo.

Anota.

MARTA/INSPECTORA. *(A FERNANDA.)* ¿Puedo ver la vivienda?

FERNANDA. Por supuesto.

La inspectora camina por el espacio. Mira. Anota. Abre puertas imaginarias. Inspecciona.

MARTA/INSPECTORA. Habitaciones compartidas. Baño compartido. Cocina compartida. Zona común. *(Anota.)* Todo dentro de normativa.

MARTA/INSPECTORA. ¿Extintor?

FERNANDA. *(Señalando.)* Ahí.

MARTA/INSPECTORA. ¿Salida de emergencia?

FERNANDA. La puerta principal.

MARTA/INSPECTORA. ¿Seguro de responsabilidad civil?

FERNANDA. Sí. Contratado por la empresa.

Pausa. La inspectora anota.

MARTA/INSPECTORA. Bien.

Se vuelve hacia ellos.

MARTA/INSPECTORA. Lamento informarles que… *(Pausa.)* no he encontrado ninguna infracción.

MARCO. ¿Qué?

MARTA/INSPECTORA. Que todo está en regla. Contratos válidos. Retribución por encima del mínimo. Vivienda en condiciones. Alta en autónomos. No hay irregularidad.

YARA. ¿Y ya está?

MARTA/INSPECTORA. Sí.

YARA. ¿No nos va a… a liberar o algo?

MARTA/INSPECTORA. ¿Liberarles de qué? Ustedes trabajan voluntariamente bajo contrato legal. No son prisioneros.

MARCO. Pero esto es… es explotación.

MARTA/INSPECTORA. Si es explotación o no, es una valoración moral, no legal. Mi trabajo es verificar el cumplimiento de la ley. Y la ley se cumple.

MARTA/INSPECTORA. Si no están satisfechos con las condiciones, pueden rescindir el contrato. Tienen esa libertad.

YARA. ¿Y dormir dónde?

MARTA/INSPECTORA. Eso no es competencia de esta inspección. *(Guardando la tableta.)* Bien. Eso es todo. Gracias por su colaboración. *(Saca un papel imaginario.)* Aquí tienen copia del informe. Sin incidencias. Buen día.

Va hacia la puerta. Se detiene. Se vuelve.

MARTA/INSPECTORA. Una cosa más.

Todos la miran.

MARTA/INSPECTORA. *(A MARCO.)* El salario mínimo interprofesional es de 1.200 euros al mes por catorce pagas. Ustedes reciben 1.270 euros aproximadamente entre metálico y especie. Eso significa que la empresa les paga un 5,8 por ciento más de lo legalmente exigido.

MARTA/INSPECTORA. Desde el punto de vista legal, son afortunados.

Sale. Los tres se quedan en silencio. Inmóviles. Entra MARTA sin chaqueta. Ya no es la inspectora. Se sienta.

MARCO. Joder, Marta.

MARTA. ¿Qué?

MARCO. Acabas de… acabas de inspeccionarte a ti misma.

MARTA. Sí.

YARA. Y has dicho que todo es legal.

MARTA. Y lo es.

YARA. Pero tú sabes que esto es una mierda.

MARTA. Claro que lo sé.

YARA. Entonces… ¿por qué has dicho que no hay infracción?

MARTA. Porque no la hay. Yo no he mentido. Todo es legal.

MARCO. Pero es injusto.

MARTA. Lo sé.

MARCO. Entonces…

MARTA. *(Interrumpiendo.)* Legal no es justo, MARCO. Ya lo ha dicho Fernanda. Es legal. Eso es todo lo que importa.

Suena notificación. Los cuatro miran sus móviles.

FERNANDA. *(Leyendo.)* Reserva en quince minutos. Familia de tres. Italianos…

FERNANDA. ¿Quién hace de turista?

Nadie responde.

FERNANDA. Vale. Lo hago yo.

Se levanta.

FERNANDA. *(A los otros tres.)* Preparaos.

Sale. Los tres se quedan sentados. No se mueven. Pausa larga.

YARA. No puedo más.

MARTA. Sí puedes.

YARA. No quiero.

MARTA. Da igual.

Pausa.

MARCO. ¿Cuánto tiempo más vamos a aguantar esto?

Nadie responde.

MARCO. ¿Marta?

MARTA. No lo sé.

MARCO. ¿Yara?

YARA. No lo sé.

Pausa.

MARCO. Yo tampoco.

Silencio. Los tres se levantan lentamente. Como autómatas. Van a sus posiciones. Esperan.

Oscuro.

El despido

Los cuatro están sentados. Exhaustos. MARTA tiene ojeras profundas. MARCO mira al vacío. YARA está inmóvil con el móvil en la mano, pero sin mirarlo. FERNANDA lee un libro, como siempre. Pausa muy larga.

MARCO. ¿Qué día es hoy?

YARA. Viernes.

MARCO. ¿Segura?

YARA. *(Mira el móvil.)* Sí. Viernes.

MARCO. ¿De qué mes?

YARA. Agosto.

MARCO. Joder.

Suena notificación. Los cuatro miran sus móviles. Leen. Pausa larga. Los tres (MARTA, MARCO, YARA) se quedan pálidos.

MARTA. No.

YARA. No puede ser.

MARCO. Joder.

FERNANDA. ¿Qué pasa?

MARTA. *(Leyendo.)* «Estimados colaboradores. Como parte de nuestra política de renovación continua, informamos que tras seis meses de colaboración, procedemos a la rotación de personal. Vuestra participación en el programa concluye el día 31 de agosto. Tenéis dos días para desalojar la vivienda. Agradecemos vuestra dedicación. Valoración media recibida: 4.8 estrellas. ¡Enhorabuena!»

Silencio absoluto.

MARCO. Nos echan.

YARA. Sí.

MARTA. Nos echan.

YARA. ¿Y a dónde vamos?

Nadie responde.

YARA. ¿A dónde coño vamos a vivir?

Silencio.

FERNANDA. *(Cierra el libro.)* A mí no me afecta. Yo tengo contrato de cuatro meses. Me quedan dos.

MARCO. Qué bien por ti.

FERNANDA. No os enfadéis conmigo. Yo os avisé. Os dije que esto era temporal. Que había que tener plan.

MARTA. Teníamos plan. Ahorrar.

FERNANDA. ¿Y cuánto habéis ahorrado?

MARTA. Nada.

FERNANDA. Exacto. Porque no teníais plan. Teníais esperanza. Y la esperanza no es un plan.

Pausa.

YARA. Vete a la mierda, Fernanda.

FERNANDA. *(Se levanta.)* Vale. Me voy a mi habitación. Tenéis cosas que resolver. Suerte.

Sale. Los tres se quedan solos.

MARCO. Dos días.

MARTA. Sí.

YARA. Dos días para encontrar piso.

MARCO. En Alicante.

YARA. En agosto.

MARTA. En plena temporada turística.

Pausa.

MARCO. Estamos jodidos.

MARTA. Sí.

YARA. Completamente.

Oscuro.

Experiencia desahucio auténtico

Los cuatro están sentados.

MARCO. ¿Habéis encontrado algo?

MARTA. Mi madre me ha dicho que vuelva cuando quiera. Pero que en casa no hay sitio.

YARA. Yo he encontrado una habitación por ochocientos euros.

MARCO. ¿Dónde?

YARA. En un anuncio. En las fotos aparece una cama.

MARTA. ¿Y?

YARA. Que en la descripción pone que se comparte.

MARCO. ¿La habitación?

YARA. La cama.

FERNANDA. Pues así, conoces gente.

Pausa.

MARTA. ¿Tú no tendrías un hueco en tu casa?

FERNANDA. ¿Yo? Qué va. Tengo una vida privada. Es importantísimo separar el trabajo de la vida privada. Os lo recomiendo. Bueno, me voy. Que he quedado para cenar.

Nadie responde. Yara mira su móvil. Scrollea. Se detiene.

YARA. Mirad esto.

Les enseña el móvil. Los otros tres se acercan.

MARTA. *(Leyendo.)* «Experiencia Desahucio Auténtico. Buscamos a jóvenes que estén atravesando un desahucio para crear una experiencia documental. Algo emotivo pero profesional. Se realizará en el teatro»

Silencio.

MARCO. No.

YARA. ¿Por qué no?

MARCO. Porque es... es obsceno.

YARA. Todo es obsceno. Al menos esto paga.

MARTA. ¿Cuánto?

YARA. *(Leyendo).* «Compensación: 200 euros por función. Dos funciones diarias. Duración: una semana.»

MARCO. Dos mil ochocientos euros.

YARA. En una semana.

MARTA. Es más de lo que ganábamos aquí en seis meses.

Pausa larga.

YARA. Hay un formulario.

Los cuatro se miran.

MARTA. Ábrelo.

YARA. ¿Estás segura?

MARTA. No. Pero ábrelo igual.

YARA abre el formulario. Lo lee.

YARA. Preguntan nombre, edad, experiencia previa... ¿Qué ponemos?

MARTA. Pon que hemos hecho esto muchas veces.

MARCO. Pon que somos profesionales.

Yara escribe.

YARA. ¿Lo envío?

Los tres se miran.

YARA. Lo envío.

Pulsa. Sonido de notificación.

YARA. Ya está.

Pausa. Algo empieza a cambiar. Una luz diferente. Un sonido extraño. Los cuatro miran alrededor. La iluminación permite ver la caja negra, los cables, los focos. El espacio se revela como lo que siempre fue: un escenario de teatro.

MARCO. ¿Qué...?

YARA. *(Mirando al frente, al público.)* Están ahí.

Los tres miran. Por primera vez ven al público como público. Los tres se quedan quietos. El espacio termina de desmontarse alrededor. FERNANDA entra apresuradamente.

FERNANDA. ¡Chicos! ¡Qué alegría! Me acaban de contratar para presentar vuestro desahucio.

MARCO. ¿No te ibas a cenar?

FERNANDA. Me han ofrecido trescientos euros. Cenaré después.

MARTA. ¿Trescientos? ¡Nosotros cobramos doscientos!

FERNANDA. Claro. Yo soy actriz profesional

Pausa. Los cuatro se preparan.

FERNANDA. *(Al público, tono de guía turístico.)* Bienvenidos y bienvenidas a su experiencia inmersiva de desahucio auténtico. Gracias a nuestra empresa patrocinadora, un importante fondo de inversión inmobiliaria, hoy podemos acercarles a una realidad cada día más preocupante. Respeten la butaca que se les ha asignado. De la fila 1 a 3: Grupo variado, nivel socioeconómico medio, alta capacidad de empatía performativa. Fila 4 a 6: Consumen precariedad con moderación, preferiblemente antes de cenar. Resto de auditorio: Críticos, pero no demasiado. Les gusta pensar que son diferentes, pero han pagado igual que los demás. El desahucio comenzará en breve. Por favor, mantengan sus dispositivos en silencio. Pueden grabar. Pueden fotografiar. Pueden llorar si lo sienten necesario.

Empiezan a recoger sus maletas. Despacio. Cada gesto deliberado. Como coreografía.

MARTA. *(Mientras empaqueta.)* Este es el momento en el que la protagonista se da cuenta de que no tiene adónde ir.

MARCO. *(Mientras empaqueta.)* Este es el momento en el que el protagonista llama a su madre y ella no responde.

YARA. *(Mientras empaqueta.)* Este es el momento en el que la protagonista revisa sus ahorros y confirma que no le alcanza ni para dos semanas.

MARCO. *(Metiendo su libreta.)* Yo al menos pude terminar mi obra de teatro.

YARA. ¿Sobre nosotros?

MARCO. Si, se llama *Authentic Student Experience* ©.

FERNANDA. ¡Eso es! Un chico al que le van los retos. No solo no tiene casa, que encima quiere vivir del teatro.

MARCO. Yo no he dicho que quiera…

FERNANDA. ¿Y se puede saber cómo acaba? Al público le encantan los finales bonitos. Podemos hacer que todos encontréis trabajo, una casa y seáis felices.

YARA. ¿Y Sofía?

FERNDANDA. ¡Claro! Sofia vuelve. Se da cuenta de que está enamorada de Yara y se marchan a comenzar una nueva vida.

YARA. ¿Dónde?

FERNANDA. ¿Cómo que dónde?

YARA. ¿Dónde vamos a vivir?

FERNANDA. ¡Estamos hablando de un final feliz! ¡De escribir una ficción!

YARA. Ese es el problema, que ni siquiera esto es real. Es teatro, usteden ha pagado tres euros por venir a vernos. Después volverán a sus casas. Porque esto es ficción.

MARCO. Pero no es ficción.

Los otros tres la miran.

FERNANDA. *(Levantándose, acercándose al borde del escenario, al público.)* Gracias por participar en Authentic Student Experience®. ¿Fue auténtico? ¿Se sintieron cerca? ¿Aprendieron algo? ¿Les gustó el final? Su opinión es muy importante para nosotros. Por favor, valoren su experiencia del uno al cinco cuando salgan.

FERNANDA sale. Se sientan todos juntos. Como en el principio. Como en el casting.

VOZ. Número diecisiete.

MARTA observa a MARCO. Después a YARA. Finalmente mira al público. Se acerca.

MARTA. Necesito vivir en algún sitio.

VOZ. Reformula

Pausa.

MARTA. No.

Oscuro.

«Mesa de debate en torno a la traducción e internacionalización de la autoría teatral viva española», dentro de las Jornadas profesionales de la 34.ª Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras, de Alicante (del 6 al 15 de noviembre de 2026; actividad con fecha 7 de noviembre de 2026, en centro cultural Las Cigarreras)

David Sánchez Pacheco

Introducción y contexto

«Traduttore, traditore».

Este proverbio italiano plantea una paradoja de la traducción: para trasladar un texto de una lengua a otra es inevitable transformarlo.

Pero ¿es realmente un traidor quien traduce? Quizá sea todo lo contrario. ¿Qué papel desempeñan quienes traducen? En el teatro, esta labor adquiere una dificultad añadida. No basta con trasladar las palabras: hay que atender a la voz de los personajes, al ritmo de las escenas y a las condiciones de la representación.

Por eso, más que traidores, los traductores son mediadores, creadores y embajadores culturales. Su trabajo no consiste simplemente en llevar una obra de una lengua a otra, sino en hacer posible que una historia nacida en un lugar pueda emocionar a miles de kilómetros en otra lengua, a otras gentes, en otros mundos.

> En un mundo adicto a las pantallas y cada vez más colonizado por los algoritmos de los chatbots, un grupo de dramaturgas y dramaturgos se disponen a aterrizar en Alicante durante 10 días para realizar una auténtica «extracción». Nos liberarán del espejo negro

(«*Black Mirror*» para los seriéfilos) inyectándonos altas dosis de teatronina, un potente agente neurotransmisor portador de historias profundamente humanas. Porque he ahí la paradoja: los humanos empezamos a ser de otro mundo.

Un viaje al más acá. Eso es lo que os proponen. No hace falta que viajéis a Orión, ni a Casiopea. Los otros mundos están en este. Lo que pasa es que nos los están escondiendo. La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras os los pone delante de las narices: mundos divertidos, disruptivos, perturbadores, sorprendentes, comprometidos…y, sobre todo, vivos y tangibles. ¿Os vais a resistir a visitarlos sin moveros de la butaca?

Nuestra querida Muestra reivindica la Autoría. Esa ha sido su razón de ser en sus 34 años de historia. Y eso es lo que la hace única. Una vez más, se convierte en termómetro de la dramaturgia viva al presentaros voces únicas de autoras y autores teatrales procedentes de todo el territorio español. En un guiño al cartel de este año, os invitamos a dejaros transportar por ellas. Sin duda será un viaje excitante y revelador.

Así presenta Roberto García, director artístico de la Muestra, el espíritu de las piezas que vertebran esta edición, articulada bajo el lema «De otro mundo». La presentación reivindica un teatro capaz de mostrar realidades que quizás no miraríamos de otro mundo.

Durante treinta y cuatro años, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras ha reivindicado la autoría teatral como uno de los pilares fundamentales de la creación escénica. La programación no se limita a mostrar espectáculos: también invita a pensar cómo se escribe, se produce, se difunde y se recibe el teatro contemporáneo.

Las Jornadas profesionales celebradas en Alicante abordan precisamente la traducción e internalización de la autoría teatral viva española: cómo circulan los textos y quiénes intervienen para que crucen fronteras lingüísticas o geográficas.

En este contexto se inscribe la mesa redonda dedicada a tal propósito. Si la Muestra nos invita a viajar a otros mundos sin movernos de la butaca, la traducción propone un recorrido diferente: permite que esos mundos nacidos de la escritura puedan viajar hasta otras culturas y establecer un diálogo con otros públicos.

La internacionalización de la dramaturgia favorece encuentros entre distintas maneras de comprender y representar la realidad. Según la tradición onomástica, el día 30 de septiembre, festividad de san Jerónimo, se celebra el Día Internacional de la Traducción. Este escritor y religioso romano, considerado el patrón de las y los traductores y una de las figuras fundamentales de la patrística, pasó a la historia por su traducción de la Biblia al latín, conocida como la *Vulgata*. Más allá de su dimensión religiosa, la figura de san Jerónimo permite reconocer la importancia histórica de quienes han dedicado su vida a tender puentes entre lenguas y culturas.

En el caso de la dramaturgia contemporánea, la persona que traduce se convierte en una mediadora entre la escritura y sus nuevas posibilidades de recepción. Traducir no solo ayuda a difundir una obra: también obliga a tomar decisiones artísticas.

Sin embargo, la existencia de una traducción no garantiza por sí misma la internacionalización de una obra. Hay muchos factores y agentes que la determinan: traductores, editoriales, instituciones culturales, festivales, programadores y redes de colaboración internacional.

La mesa reúne a profesionales con experiencias distintas para discutir y razonar qué impide que las obras circulen y qué medidas podría aportar su experiencia en otros escenarios.

Las traducciones, las agencias teatrales y las instituciones amplían esa posibilidad y permiten que el viaje no acabe cuando cae el telón ni cuando se cierra el libro, sino que abren la puerta «De otro mundo»; una puerta hoy atravesada por las y los profesionales que en estas jornadas establecen diálogo y encuentro.

Presentación

Bajo la coordinación de Daniel Ramírez y Eva Redondo, de Contexto Teatral, se abre un espacio de análisis sobre el estado actual de la proyección internacional de la dramaturgia contemporánea española. El encuentro nace de la necesidad de establecer un diagnóstico compartido sobre las posibilidades, los desafíos y las dificultades que afrontan los textos teatrales y las autoras y autores de nuestros territorios a la hora de cruzar fronteras (lingüísticas, culturales, geográficas o textuales).

La traducción se sitúa en el centro de esta reflexión no solo como un instrumento de mediación, sino como una herramienta para la difusión de la creación, dramática en este caso. Desde esta perspectiva, el encuentro reúne a un lado y otro de la mesa a traductores, agentes culturales, representantes institucionales, dramaturgas y dramaturgos, estudiantes de traducción y entidades comprometidas con la proyección exterior de las artes escénicas, con el objetivo de confrontar experiencias, identificar obstáculos y explorar nuevas vías de colaboración.

Por lo tanto, el propósito es escuchar a quienes trabajan en este ámbito, identificar problemas concretos y discutir posibles respuestas, soluciones o propuesta. Es Roberto García, director artístico, quien da la bienvenida a los asistentes a las jornadas profesionales y presenta la estructura de las actividades que se desarrollarán a lo largo de la mañana. Su intervención sitúa la internacionalización entre las preocupaciones que el sector viene planteando desde hace tiempo.

El director artístico señala que, desde la edición anterior, la primera bajo su responsabilidad, comenzó a identificar una serie de inquietudes compartidas por distintos agentes del sector. No obstante, Roberto García insiste en que no se trata de organizar un encuentro cerrado ni cerrar la reflexión a un grupo de especialistas. Por el contrario, reivindica la importancia de generar un espacio abierto y plural, capaz de favorecer un intercambio de experiencias entre profesionales con distintas responsabilidades y distintos escenarios de trabajo dentro del ecosistema teatral. Además, señala, una de las particularidades de esta convocatoria reside en la voluntad de integrar a las traductoras y los traductores a lo largo de los diez días que ofrece la experiencia

escénica de la Muestra; se reconoce, de este modo, que la traducción teatral no puede desvincularse de la representación.

La colaboración Daniel Ramírez y Eva Redondo busca reunir esas perspectivas durante la Muestra. Ambos presentan la labor de Contexto Teatral y su apuesta explícita por favorecer la proyección exterior de la dramaturgia contemporánea española. Subrayan el valor incalculable de una escritura capaz de abrir grietas en los muros que separan culturas y territorios y, al mismo tiempo, de invitarnos a repensar nuestra propia identidad. Por su parte, Daniel Ramírez agradece a Roberto García la confianza depositada en Contexto Teatral para situar la traducción y la internacionalización en el centro de las jornadas profesionales. En este sentido, presentan «Traducciones», un proyecto piloto desarrollado por Contexto Teatral con el apoyo imprescindible de la SGAE y la Fundación SGAE, cuyo propósito es ampliar la visibilidad internacional de los textos dramáticos contemporáneos: la recopilación de obras traducidas, la identificación de autoras y autores que cuentan con traducciones y la elaboración de un catálogo.

Los coordinadores defienden la necesidad de escuchar a quienes trabajan directamente en este ámbito, conocer sus experiencias y comprender qué estrategias están desarrollándose. Para ordenar la reflexión, proponen una analogía médica: el paciente es el teatro contemporáneo español y los participantes asumen la responsabilidad de examinar su estado de salud en una exploración colectiva, cada uno desde su particular ángulo de acción, con el objetivo de definir el todo teatral desde unas líneas temáticas concretas.

Líneas temáticas

Son las líneas temáticas las que estructuran el encuentro, puesto que (a excepción del esperado David Ferré en la primera mesa, y más que bienvenido y recibido en la segunda) no existe variación alguna de las y los integrantes que las constituyen.

La estructura del encuentro parte de la sugerente analogía, ya mencionada, del teatro como paciente y, más concretamente, su capacidad para atravesar fronteras y encontrar nuevas oportunidades de representación a través de la traducción.

Daniel Ramírez y Eva Redondo asumen simbólicamente el papel de quienes conducen esta exploración clínica. La primera fase se dedica a síntomas y diagnóstico: «Mirar de cerca. Obstáculos y retos de la internacionalización del texto teatral».

Una vez identificados los síntomas y establecido el posible diagnóstico, la consulta entra en otra fase bajo el título «Soñar horizontes. Estrategias para facilitar la circulación de los textos teatrales».

El paciente de esta metáfora no es uniforme: las experiencias de los participantes muestran realidades teatrales muy distintas.

Participantes

Los participantes atienden a una pluralidad de perfiles, voces, experiencias y profesionalidades que ayudan a enriquecer y crear el debate y el diálogo en esta mesa de comunicación, como se ha mencionado, coordinada por Daniel Ramírez y Eva Redondo de Contexto Teatral. Se excusa, en esta ocasión, la presencia de Ignacio del Moral, dramaturgo y expresidente de la AAT.

Los integrantes de este encuentro, y de los cuales se proporcionan algunos datos biobibliográficos, son los siguientes:

Ángel Murcia: Gerente de Artes Escénicas en la SGAE. Gestor cultural y productor ejecutivo con más de 35 años de trayectoria, ha sido director artístico de Veranos de la Villa de Madrid (2020-2024) y director adjunto del Centro Dramático Nacional (2011-2020). Anteriormente, ha ocupado puestos de responsabilidad en la dirección de producción del Teatro de La Abadía y en instituciones culturales de Madrid, Barcelona y Valencia.

Estíbaliz Latxaga: Agente teatral y fundadora de Agencia L&L, especializada en la representación de autores y autoras de artes escénicas y en la promoción de sus obras. Con una amplia trayectoria en el sector, fue gerente de Artes Escénicas de la SGAE y ha desarrollado su carrera en los ámbitos de la gestión, la distribución y la promoción teatral. Es también una de las impulsoras de MAGENTEA, la Asociación de Agentes de Autoría Teatral.

Yolanda Hernández: Jefa del Departamento de Actividades Culturales del Instituto Cervantes desde 2021. Cuenta con una dilatada trayectoria en gestión y programación cultural, que incluye la dirección del Departamento de Proyectos de la Fundación SGAE y su paso por Acción Cultural Española (AC/E) y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Su vinculación con el Instituto Cervantes se remonta a 1998, donde ha desempeñado distintas responsabilidades en el ámbito de la gestión y coordinación de actividades culturales, tanto en España como en la red de centros en el exterior.

Mónica Redondo: Subdirectora adjunta de Relaciones Culturales y Científicas y Promoción Cultural de la AECID, desde donde participa en el impulso y la proyección internacional de la cultura española. Licenciada en Historia y especializada en Arqueología y Conservación del Patrimonio, ha desarrollado su trayectoria en el Ministerio de Cultura, donde fue consejera de Asuntos Europeos, y en el Consejo de Europa, como directora de programa.

Luminita Voina-Răuț: Traductora literaria especializada en dramaturgia española e hispanoamericana al rumano y consejera del Teatro Bulandra de Bucarest. Licenciada en Filología Española y Francesa, ha traducido alrededor de un centenar de obras teatrales, muchas de ellas representadas en los principales teatros de Rumanía. En 2011 recibió la Medalla de Honor de la Embajada de España en Bucarest por su labor de difusión de la dramaturgia española.

William Gregory: Traductor teatral y dramaturgo británico, especializado en la difusión de la dramaturgia contemporánea española en el Reino Unido. Ha traducido más de un centenar de obras, muchas de ellas estrenadas en teatros de referencia como el Royal Court de Londres. Es miembro del colectivo internacional Out of the Wings y Literary Associate del Orange Tree Theatre de Londres.

Pino Tierno: Traductor teatral y gestor cultural italiano, especializado en la difusión de la dramaturgia española y catalana en Italia. Ha traducido numerosas obras de autores contemporáneos y desarrollado una importante labor de intercambio entre las escenas teatrales italiana y española. Es director artístico del festival internacional de dramaturgia contemporánea In Altre Parole.

David Ferré: Traductor teatral, editor y director de escena, especializado en la traducción y difusión de la dramaturgia española y latinoamericana en Francia. Fundador de Actualités Éditions, editorial dedicada a la publicación de teatro contemporáneo en francés, desarrolla una importante labor de conexión entre las escenas teatrales española y francesa. Formado en Dirección de Escena y Dramaturgia en la RESAD de Madrid, combina su trabajo como traductor con la edición y la promoción internacional de nuevos autores.

Mesas de diálogo

Mesa 1. Síntomas y diagnóstico. Reflexiones bajo el título «Mirar de cerca. Obstáculos y retos de la internacionalización del texto teatral»

La primera mesa arranca con una pregunta: «¿Cuál es, desde vuestra experiencia, el estado o problema para la internacionalización de textos españoles?».

Yolanda Hernández, jefa del Departamento de Actividades Culturales del Instituto Cervantes, señala de entrada un problema: la fragmentación. Apunta que, aunque se desarrollan numerosas iniciativas para fomentar la creación teatral en el exterior, estas suelen materializarse en acciones puntuales que no llegan a consolidar una verdadera estrategia de internacionalización. En este sentido, considera necesario superar la organización de encuentros y exhibiciones aisladas y avanzar hacia un modelo de actuación más coordinado y cohesionado.

En representación de MAGENTEA, Estíbaliz Latxaga coincide con este diagnóstico. Incorpora la discontinuidad como otro de los problemas fundamentales. Reconoce el valor de las iniciativas individuales, pero advierte de que su falta de coordinación termina por debilitar su alcance. A su juicio, España cuenta actualmente con una excelente cantera de dramaturgos y dramaturgas aislados. Explica que existe un desconocimiento sobre los usos y las estructuras de producción y distribución de otros países, así como una ausencia de puentes y canales de comunicación suficientemente definidos. Por ello, defiende que la internacionalización debe abordarse de manera progresiva, ordenada y por bloques, en lugar de pretender abarcar simultáneamente todos los territorios.

Se suma en este punto el gerente de Artes Escénicas, Ángel Murcia, que explica que ambas entidades a las que representa, SGAE y Fundación SGAE, trabajan conjuntamente, aunque persiguen objetivos diferentes. Tras dos años de experiencia en la SGAE, reconoce que inicialmente desconocía el alcance y la repercusión internacional de la dramaturgia española. Si bien comparte las dificultades señaladas por las anteriores participantes, insiste en la necesidad de tomar conciencia del trabajo realizado y de su impacto. Considera que una parte importante de las limitaciones responde a la ausencia de una apuesta política clara. Y no tanto a la falta de implicación de los profesionales del sector. Como ejemplo, alude a la diferencia de recursos humanos y presencia institucional entre las delegaciones en determinados encuentros internacionales. Concluye que existe margen para desarrollar muchas más iniciativas, siempre que estas cuenten con un respaldo político decidido.

Mónica Redondo, subdirectora adjunta de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), participa como substituta de la responsable técnica de artes escénicas. De esta manera puede conocer qué aspectos podría mejorar la institución. Explica que la AECID dispone de una extensa red exterior de embajadas, oficinas y centros culturales. Esta conexión permite desarrollar iniciativas de cooperación cultural en distintos países. En relación con la dramaturgia, menciona un programa desarrollado junto al Centro Dramático Nacional (CDN): con una trayectoria aproximada de diez años, incluye residencias de dramaturgos, talleres y actividades promovidas a través de la red exterior.

Sin embargo, reconoce que estas acciones no constituyen necesariamente un proceso de internacionalización sostenido. La falta de seguimiento y continuidad provoca que iniciativas con potencial queden reducidas a intervenciones aisladas. Por ello, propone aprovechar mejor el conocimiento de los agentes locales y reforzar la colaboración entre instituciones. Su diagnóstico coincide con los anteriores: fragmentación, discontinuidad, ausencia de una apuesta política suficientemente sólida y desconocimiento de los contextos profesionales de otros países.

La traductora al rumano Luminita Voina-Răuț aporta la perspectiva de quien trabaja directamente en un país receptor. Describe la situación cultural de Rumanía: pese a las limitaciones presupuestarias, considera que el sector mantiene una actividad especialmente intensa. Con más de veintisiete años de vinculación con el Teatro Bulandra, explica el funcionamiento del teatro de repertorio. Añade que este teatro se caracteriza por disponer de una plantilla estable de intérpretes; esta circunstancia influye en la selección de obras y favorece los textos con repartos numerosos. Agradece a la Muestra la oportunidad de conocer directamente las nuevas propuestas de la dramaturgia española contemporánea y destaca su relación con una red de directores artísticos, así como la colaboración del Instituto Cervantes de Bucarest y de festivales internacionales que facilitan la presencia de autores españoles. Su labor como traductora parte, en numerosas ocasiones, de la iniciativa personal: selecciona textos que despiertan su interés, los traduce sin una remuneración previa ni garantías de representación y, con la autorización de sus autores, los hace llegar a profesionales y teatros rumanos. Menciona, entre otros ejemplos, obras de Juan Mayorga y Paco

Bezerra, así como traducciones recientes que han encontrado oportunidades de presentación mediante lecturas dramatizadas y encuentros con sus creadores. Subraya, además, que estos procesos pueden prolongarse durante años antes de materializarse en una puesta en escena. No obstante, considera que existe un interés real del público rumano por la dramaturgia española contemporánea. Su testimonio evidencia el papel fundamental de la iniciativa individual y de las relaciones profesionales en la circulación internacional de los textos teatrales.

Luminita Voina-Răuț continúa su intervención explicando que en Rumanía se celebran dos encuentros anuales, que permiten presentar textos teatrales ante programadores y directores escénicos. Estas citas funcionan como espacios de exhibición y encuentro profesional.

Yolanda Hernández retoma la palabra para explicar la importancia de identificar aquellos territorios en los que la dramaturgia española despierta mayor interés y concentrar allí las iniciativas de promoción. Recuerda que, al asumir su cargo, se propuso trasladar al ámbito internacional el modelo de los torneos de dramaturgia (aunque adaptándolo a una escala menor debido a las limitaciones presupuestarias). La primera experiencia tuvo lugar en Praga, República Checa, donde, a lo largo de cuatro años, se han traducido diversos textos al checo. Ante la imposibilidad de financiar el desplazamiento de compañías españolas, la propuesta se centra en favorecer la circulación de los textos y su representación por intérpretes y compañías locales. El proceso incluye una selección de cuatro obras; la presentación ante el público; la concesión de premios del público y de los profesionales; y la traducción y publicación de los textos seleccionados.

Yolanda Hernández señala que el interés por la dramaturgia española también ha favorecido el desarrollo de encuentros similares en Rumanía. Seguidamente, anuncia la intención de trasladar los combates de dramaturgia a Belgrado, Serbia, el próximo año. Explica que también se exploró la posibilidad de organizar esta actividad en Italia, aunque allí buena parte de los textos considerados ya estaban traducidos. Su propuesta consiste en buscar otros países donde estas actividades puedan abrir camino. El objetivo es favorecer que las obras españolas lleguen a los escenarios mediante compañías de los propios países receptores.

En este contexto, surge una reflexión sobre los criterios que llevan a una persona a traducir una determinada obra. Luminita Voina-Răuț explica que su experiencia le permite conocer los intereses del público rumano. De esta manera anticipa qué textos pueden encontrar una mejor acogida. Añade que, cuando decide traducir una obra española, suele solicitar la autorización del autor. Este proceso lo realiza inicialmente de manera verbal, sin que exista un compromiso económico inmediato. La remuneración por los derechos de representación llegará, en su caso, cuando un teatro o una compañía decida llevar el texto a escena.

Yolanda Hernández precisa, por su parte, el funcionamiento del proceso de selección de los torneos de dramaturgia: un jurado español realiza una primera criba de veinte textos hasta reducirlos a ocho; posteriormente, un jurado del país receptor selecciona cuatro, que finalmente se presentan en escena.

Luminita Voina-Răuț insiste en que el conocimiento del contexto teatral local, adquirido durante años de trabajo, resulta determinante para identificar las obras con mayores posibilidades de circulación.

Es en este sentido que Ángel Murcia interviene para reconocer el papel fundamental de los traductores y traductoras: son los verdaderos impulsores de la dramaturgia española en el exterior. Considera que su labor trasciende la traducción lingüística, puesto que también actúan como productores, mediadores y/o promotores de proyectos. Yolanda Hernández coincide con esta valoración. Los define como una pieza clave para abrir las puertas de otros mercados teatrales. Ángel Murcia, también, extiende este reconocimiento a los profesores de literatura y a los hispanistas, cuya actividad contribuye igualmente a difundir los textos españoles. Subraya que, incluso ante el desarrollo de la inteligencia artificial, la intervención de estos profesionales continúa siendo imprescindible. Desde la SGAE, expresa la voluntad de establecer vínculos de colaboración que permitan reconocer y apoyar su trabajo (más allá de una compensación estrictamente económica).

Estíbaliz Latxaga plantea una cuestión que considera esencial para diseñar cualquier estrategia de internacionalización: la necesidad de disponer de datos concretos y actualizados sobre la presencia de la autoría dramática española contemporánea en el extranjero. Advierte de que no basta con conocer de manera intuitiva los países donde existe un mayor interés por nuestro teatro, sino que resulta necesario cuantificarlo. Así como, también, distinguir específicamente la dramaturgia viva de la presencia internacional de autores clásicos o ya consolidados históricamente. Señala que los datos recogidos en los anuarios existentes son demasiado generales. Propone desarrollar un estudio más detallado que permita conocer cuántos dramaturgos y dramaturgas contemporáneos españoles tienen presencia internacional, en qué países se solicitan sus derechos y dónde llegan a representarse sus obras. Estíbaliz Latxaga insiste, no obstante, en la importancia de contar con un verdadero termómetro que permita medir la situación del sector. En este sentido, plantea a Ángel Murcia la posibilidad de elaborar un estudio continuado, actualizado periódicamente, que ofrezca información precisa sobre la circulación internacional de los textos teatrales. El objetivo es saber dónde conviene actuar.

Por alusiones, Ángel Murcia explica que la SGAE dispone de información relacionada con la concesión de licencias, la recaudación y los derechos de autor. Pero reconoce que su recopilación y sistematización presentan dificultades. Menciona asimismo las iniciativas desarrolladas desde la Fundación SGAE, entre ellas el proyecto Interautor, que favorece el intercambio entre creadores de España, Uruguay y Argentina. Explica que estas experiencias permiten reunir a autores, intérpretes, productores, distribuidores y programadores, y generar oportunidades para que los textos lleguen a los escenarios. Se refiere también a la participación de tres autores españoles y al intercambio con creadores uruguayos; así como a la posibilidad de que algunas de las obras encuentren continuidad en espacios como el Teatro Cervantes de Buenos Aires.

A partir de estos ejemplos, Ángel Murcia destaca la importancia del efecto llamada que puede producir el éxito internacional de un autor. La representación de una obra de Juan Mayorga en Italia, por ejemplo, puede despertar el interés de otros teatros por conocer nuevas voces de la dramaturgia española. Sin embargo, considera que estas oportunidades no siempre se aprovechan debido a la falta de una comunicación sistemática de los logros y las actividades desarrolladas en el extranjero. Por ello, propone reforzar los mecanismos de difusión. Y, además, insiste que la presencia internacional de un dramaturgo puede contribuir a abrir camino a otros creadores.

En esta línea, Estíbaliz Latxaga observa que la gestión de licencias proporciona a la SGAE una red de contactos internacionales de enorme valor para conocer los circuitos de producción y representación. Ángel Murcia, entonces, confirma que la entidad mantiene relaciones con numerosas sociedades de gestión de otros países, a las que podría solicitar información específica sobre licencias y actividad teatral. No obstante, subraya que también resulta imprescindible la colaboración de los propios autores, quienes deberían comunicar sus experiencias internacionales. Esta cuestión facilitaría el seguimiento de las obras.

La reflexión desemboca así en una propuesta compartida. En esa posible línea de trabajo, se intuye la capacidad de convertirse en una brújula para orientar futuras estrategias de internacionalización: sistematizar la información disponible, establecer mecanismos de comunicación entre instituciones y profesionales y elaborar un diagnóstico basado en datos verificables.

De este intercambio surge una tare concreta: reunir los datos disponibles, compartirlos entre instituciones y profesionales y elaborar un diagnóstico verificable. Y es que la mirada de los traductores introduce un matiz distinto.

Pino Tierno, traductor y representante de dramaturgia española en Italia, introduce una perspectiva más optimista sobre el estado de salud de la autoría teatral contemporánea. Contrariamente a los síntomas asociados a dificultades estructurales, el traductor italiano considera que la presencia actual del teatro español en Italia constituye, precisamente, un síntoma de buena salud. Recuerda que, hace veinte años, la programación italiana se limitaba fundamentalmente a autores como Federico García Lorca o Fernando Arrabal. Actualmente existe una presencia creciente de dramaturgos contemporáneos como Jordi Galceran, Sergi Belbel, Juan Carlos Rubio o Victoria Szpunberg.

Desde su experiencia profesional, explica que, cuando comenzó a trabajar en este sector hace aproximadamente quince años, encontraba numerosas resistencias para introducir textos españoles en un mercado dominado por la dramaturgia anglófona, francesa y alemana. Sin embargo, considera que esta percepción ha cambiado significativamente. Hoy día la dramaturgia española goza de un reconocimiento creciente por parte de productores y directores italianos. A su juicio, España se ha consolidado como uno de los principales referentes internacionales, especialmente en el ámbito de la comedia y de los teatros privados.

Pino Tierno destaca también su labor en la organización de muestras de dramaturgia contemporánea, en las que presenta textos mediante lecturas dramatizadas ante productores, directores y otros profesionales del sector. Aunque estas iniciativas se han ampliado a obras de distintas procedencias, comenzaron centradas en la creación española, con autores como Ramon Madaula e Ignacio del Moral. Subraya que estas presentaciones permiten ofrecer una primera aproximación escénica a los textos y facilitar su posible incorporación a las carteleras.

En este proceso, reivindica la importancia de la traducción: un texto teatral no existe realmente en el mercado extranjero si no cuenta con una traducción accesible y con alguien que se encargue de darlo a conocer. Por ello, su actividad no se limita a traducir, sino que incluye la representación de las obras, el contacto directo con productores y directores y la organización de encuentros profesionales. Menciona asimismo el apoyo del Institut Ramon Llull a través de sus ayudas a la traducción, que han contribuido a facilitar la circulación de textos de autores catalanes.

No obstante, recuerda que Italia mantiene una tradición teatral conservadora, con una presencia destacada de autores como Goldoni o Pirandello, por lo que introducir nuevas dramaturgias no resulta sencillo. Pese a ello, sostiene que los textos españoles están consiguiendo despertar el interés de los profesionales y encontrar espacios de representación. Su diagnóstico es, por tanto, favorable: la dramaturgia española atraviesa un buen momento en Italia.

Eva Redondo recoge esta valoración y destaca la importancia de quienes actúan como verdaderos embajadores de la dramaturgia española en el exterior.

A continuación, William Gregory, traductor vinculado al Orange Tree Theatre de Londres, aporta la perspectiva del ámbito anglófono. Comienza reconociendo el elevado número de iniciativas que se desarrollan en España para fortalecer la proyección internacional de su dramaturgia. Desde su experiencia en redes profesionales de traducción, considera que pocos países organizan encuentros de estas características con tanta continuidad. Por ello, aunque comparte las preocupaciones expresadas sobre la fragmentación, reivindica el trabajo realizado y la necesidad de reconocer los avances conseguidos.

Sin embargo, propone ampliar el diagnóstico y prestar atención a la fragmentación existente en los propios mercados de recepción. Explica que cada país dispone de un ecosistema teatral específico, con estructuras de producción, distribución y programación diferentes. Estas particularidades no responden únicamente a preferencias artísticas, sino también a formas de organización profesional que pueden variar considerablemente incluso dentro de un mismo territorio. En el ámbito anglófono, por ejemplo, existe una comunidad amplia de traductores del español al inglés, cuyos integrantes mantienen relaciones frecuentes entre sí. No obstante, los mercados británico, estadounidense y canadiense funcionan de manera distinta, lo que dificulta establecer estrategias comunes y sostenidas de internacionalización.

William Gregory señala que, en el mundo anglófono, el principal problema no siempre reside en la ausencia de traducciones. Por el contrario, considera que ya existe un volumen considerable de textos traducidos y que se han desarrollado distintas iniciativas de apoyo. La dificultad consiste, fundamentalmente, en generar espacios de visibilidad. Las publicaciones, presentaciones y lecturas dramatizadas permiten poner en contacto a los profesionales de los diferentes sectores.

Como ejemplo, menciona su participación en una asociación dedicada a la difusión de la dramaturgia iberoamericana traducida al inglés, que desde hace aproximadamente diez años organiza festivales de lecturas dramatizadas. En estas convocatorias se invita a los traductores a presentar textos ya traducidos y se seleccionan cinco obras, generalmente de diferentes países. Los textos procedentes de España, según explica, representan cada año una parte muy significativa de las propuestas y han estado presentes en todas las ediciones del festival. De este modo, defiende que las estrategias de internacionalización deben atender tanto a las condiciones laborales de los traductores como a la creación de nuevos escaparates para los textos.

Yolanda Hernández retoma la palabra para plantear una cuestión a los traductores participantes: «¿Qué debe producirse primero, la publicación de una traducción o su representación escénica?». Observa que los procedimientos varían considerablemente según el país y que mientras en algunos contextos la edición constituye un paso previo para acceder a los escenarios, en otros la representación precede a la publicación.

En relación con esta cuestión, menciona las ayudas del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) destinadas a favorecer la producción de textos españoles por compañías extranjeras. Explica que estas convocatorias presentan condiciones específicas y que su documentación, disponible únicamente en español, puede resultar difícil de interpretar para los profesionales de otros países. E insiste en su pregunta sobre las distintas vías de circulación de los textos y se interesa especialmente por el modelo de Pino Tierno, que combina la traducción con la representación profesional de las obras.

Ángel Murcia recupera entonces una de las preocupaciones centrales del encuentro: la sostenibilidad económica de quienes hacen posible la internacionalización. Explica que, al establecer contacto con los traductores, una de sus principales inquietudes era conocer cómo podían obtener una remuneración que les permitiera mantener su actividad profesional. Reconoce que, aunque existe fragmentación, se están desarrollando más iniciativas de las que habitualmente se perciben. Sin embargo, plantea las dificultades específicas que afrontan los profesionales en aquellos países donde no existen sociedades de gestión de derechos equivalentes a la SGAE.

William Gregory responde situando esta problemática en un marco más amplio: la precariedad económica que afecta al trabajo artístico y cultural. Su intervención abre así una nueva línea de reflexión sobre las condiciones materiales que permiten sostener la traducción teatral y garantizar que la circulación internacional de los textos no dependa exclusivamente del esfuerzo individual de quienes los traducen y promueven.

Ángel Murcia, en este punto, matiza e introduce una nueva cuestión al preguntar por las consecuencias del *brexit* en la circulación internacional de los textos teatrales. William Gregory reconoce que la salida del Reino Unido de la Unión Europea no ha contribuido a mejorar la situación, aunque considera que las dificultades del sector responden a problemas estructurales más amplios. Señala que la precariedad laboral afecta de manera generalizada a los artistas y profesionales independientes del teatro británico, incluidos los traductores. En este sentido, advierte de que no sería justo atribuir a las instituciones españolas la responsabilidad de resolver unas dificultades que tienen su origen en las propias condiciones del sector cultural británico. Se trata, a su juicio, de una realidad compleja y controvertida que condiciona el trabajo de quienes se dedican a la traducción teatral.

Yolanda Hernández recupera entonces la cuestión planteada anteriormente sobre la relación entre traducción, publicación y representación. William Gregory explica que, en el Reino Unido, la publicación de un texto no constituye necesariamente un paso previo para su puesta en escena. De hecho, señala que, en los mercados teatrales británico y estadounidense, existe una especial preocupación por conseguir el estreno de una obra. Tal es el punto que algunos teatros prefieren recibir un archivo de Word o PDF antes que un libro publicado, con la intención de convertirse en los primeros en representarla. Pero, no obstante, reconoce que también existen experiencias que contradicen esta tendencia. Menciona como ejemplo el caso de una obra de Abel González que fue publicada en inglés antes de su representación en Nueva York. Según explica, Arnaldo Galván encontró casualmente el libro, lo leyó y se puso en contacto con el dramaturgo. Este caso permite ilustrar la diversidad de procedimientos que conviven dentro del ámbito anglófono.

Eva Redondo observa que tanto Pino Tierno como Luminita Voina-Răuț parecen coincidir con esta valoración. Pino Tierno confirma que, en su experiencia, un libro publicado puede llegar a intimidar a determinados directores o profesionales. Un documento PDF invita más a la recepción. Sin embargo, matiza que la edición teatral también ha desempeñado un papel relevante en Italia. Recuerda, en este sentido, la labor de la editorial Ubulibri, cuyas publicaciones gozaban de un notable prestigio gracias a la influencia de su responsable, un reconocido crítico teatral. Los profesionales acudían a sus catálogos porque confiaban en la calidad de las obras seleccionadas.

Insiste en que, más allá de la publicación, resulta fundamental establecer contactos directos con productores, directores y otros agentes del sector para dar a conocer los textos. Explica que también ha participado en proyectos editoriales, entre ellos una segunda antología de obras de Guillem Clua. Son escasas las ocasiones en las que un profesional se pone en contacto con él después de haber leído un libro para interesarse por la disponibilidad de los derechos de una obra. Para Pino Tierno, traducir y publicar no basta: también hay que presentar las obras a quienes pueden llevarlas a escena.

Antes de concluir este primer bloque de reflexión, Estíbaliz Latxaga interviene para evitar que el diagnóstico compartido transmita una visión excesivamente negativa de la situación. Subraya que existen numerosas iniciativas valiosas impulsadas desde

distintos ámbitos profesionales e institucionales. Considera que el principal desafío no consiste tanto en comenzar desde cero como en canalizar los esfuerzos existentes hacia un objetivo común. Reivindica, por ello, la necesidad de reconocer los avances conseguidos y aprovechar las estructuras y experiencias que ya están funcionando.

Eva Redondo coincide con esta valoración. Aclara que la identificación de dificultades pretende precisamente contribuir a mejorar los mecanismos existentes, facilitar su funcionamiento y favorecer nuevas conexiones. Yolanda Hernández comparte esta perspectiva. Recuerda que muchos de los profesionales implicados ya se conocen y desarrollan iniciativas de colaboración, aunque estas continúan siendo, en ocasiones, demasiado puntuales.

De este modo, el primer bloque concluye con un diagnóstico que, sin ignorar la fragmentación, la discontinuidad y las dificultades estructurales, reconoce también la vitalidad de la dramaturgia española contemporánea y el valor de las iniciativas que ya contribuyen a su circulación internacional.

La primera mesa termina sin un diagnóstico exclusivamente negativo: hay fragmentación y problemas de continuidad, pero también iniciativas que funcionan. Para completar este bloque se da paso al turno abierto de palabra.

El turno de palabra se abre con la intervención de Aina, de la ADIB (Asociación de Dramaturgas y Dramaturgos de las Islas Baleares), quien recupera una de las cuestiones planteadas por Yolanda Hernández en relación con la selección de textos para su proyección internacional. Aina invita a las instituciones, especialmente al Instituto Cervantes, a ampliar su mirada más allá de los principales centros de producción teatral y prestar atención a la dramaturgia que se desarrolla en territorios como Murcia, las Islas Baleares, la Comunidad Valenciana o Galicia. A propósito de los combates de dramaturgia, propone investigar y descubrir nuevas autorías procedentes de estos ámbitos periféricos para garantizar una representación territorial más diversa.

Yolanda Hernández añade que las convocatorias están abiertas a dramaturgos de cualquier procedencia y que no existe una voluntad de centralizar la selección en Madrid. No obstante, Aina insiste en la necesidad de incorporar explícitamente el criterio territorial. En este sentido, Estíbaliz Latxaga comparte esta preocupación y plantea la conveniencia de establecer criterios objetivos que favorezcan la representación de las distintas comunidades. Yolanda Hernández matiza que la selección también depende de los jurados locales, cuyos criterios responden a los intereses y particularidades de cada país receptor. Por ello, considera fundamental contar con la colaboración de profesionales que conozcan los contextos teatrales de destino.

Ángel Murcia reconoce la pertinencia de estas observaciones. Señala la necesidad de incorporar a otras instituciones al esfuerzo de internacionalización. Menciona el trabajo desarrollado por el Institut Ramon Llull y recuerda que la SGAE dispone de responsables territoriales, entre ellos Álvaro, director de la zona de la Comunidad Valenciana y Murcia, presente en el encuentro. Considera imprescindible reforzar la colaboración con las Administraciones autonómicas y las instituciones culturales de

los distintos territorios para evitar desequilibrios y situaciones de desánimo entre los creadores. Asimismo, reivindica el papel de las asociaciones profesionales como interlocutoras fundamentales para garantizar la diversidad y facilitar la comunicación entre agentes e instituciones.

A continuación, Fulgencio, procedente de Murcia, felicita a los participantes por sus intervenciones, aunque introduce una reflexión crítica sobre el protagonismo concedido a los combates de dramaturgia. Reconoce su valor como escaparate y herramienta de promoción, pero considera que se trata de una actividad puntual que no debería confundirse con la complejidad, la profundidad y el valor intelectual del proceso de escritura de una obra teatral. A su juicio, estos encuentros pueden constituir un primer paso hacia la internacionalización, pero resultan insuficientes si no van acompañados de más estrategias.

Fulgencio insiste también en las desigualdades territoriales que condicionan el acceso a los circuitos de promoción. Señala que las dificultades se multiplican para los dramaturgos procedentes de comunidades con menor respaldo institucional, como Murcia, Extremadura o La Rioja. Evidencia que una distancia respecto a los principales centros teatrales se traduce en una menor visibilidad. Recuerda iniciativas destinadas a facilitar la presencia de las dramaturgias autonómicas en Madrid y reivindica la necesidad de recuperar espacios de intercambio entre territorios. En este sentido, plantea a Roberto García el reto de incorporar a la Muestra referencias y actividades específicas de otras comunidades autónomas mediante lecturas, presentaciones de textos y encuentros que contribuyan a abrir nuevas puertas a la representación.

Esta intervención da lugar a un intercambio con Yolanda Hernández, quien defiende los combates de dramaturgia como un formato de promoción entre otros posibles, cuyo objetivo no es sustituir ni representar la totalidad del proceso creativo. Se pretende facilitar la circulación internacional de los textos. Fulgencio mantiene que se trata de una actividad de alcance limitado, mientras que Yolanda Hernández insiste en que su finalidad es precisamente dar visibilidad a la creación y favorecer su llegada a otros escenarios.

Es Helena, presidenta de la ACD (Asociación Catalana de Dramaturgia), quien agradece el trabajo desarrollado y retoma la cuestión de la fragmentación territorial desde la perspectiva de la traducción. A partir de su experiencia en encuentros con traductores, señala las dificultades que pueden surgir cuando una obra está escrita en catalán y se pretende impulsar su representación mediante equipos artísticos de otras comunidades. Aunque existen ayudas a la traducción y a la creación en Cataluña, sus condiciones no siempre permiten atender proyectos que implican a profesionales de distintos territorios. Esta situación genera obstáculos adicionales para la circulación de los textos y dificulta el establecimiento de colaboraciones.

Helena plantea la necesidad de construir puentes que permitan superar estas divisiones administrativas y favorecer el intercambio entre dramaturgos y compañías de distintas comunidades. Menciona la experiencia de Dramaturgia en Red como una vía para establecer contactos entre autores y facilitar el conocimiento mutuo. Asimismo,

recupera la cuestión de la precariedad profesional, recordando que, en determinadas iniciativas, los autores no han recibido una remuneración equivalente a la de otros participantes. Advierte de que las dificultades económicas y administrativas pueden llegar a disuadir a los profesionales de solicitar ayudas, especialmente cuando los trámites requieren una dedicación desproporcionada respecto al beneficio que pueden obtener.

Zabu, también procedente de Murcia, se suma a los agradecimientos y profundiza en la cuestión de la fragmentación. Coincide en que constituye uno de los principales obstáculos para la internacionalización, pero propone distinguir entre una fragmentación exterior y otra interior. Considera que las dificultades para establecer conexiones con otros países tienen su correspondencia en las desigualdades existentes dentro del propio territorio español. Por ello, reclama la creación de puentes entre los principales centros de producción y aquellos territorios con menor capacidad institucional. Y, por último, subraya que el impulso hacia una mayor cohesión también debe proceder de los lugares que disponen de más recursos y estructuras consolidadas.

La conversación se desplaza paulatinamente hacia el ámbito educativo con la intervención de Ana, estudiante de cuarto curso de Traducción en la Universidad de Alicante. Su pregunta acentúa y pone de manifiesto la atención en la formación de las nuevas generaciones de traductores teatrales. A pesar de encontrarse en la etapa final de sus estudios universitarios, reconoce que no se siente suficientemente preparada para afrontar la traducción de textos dramáticos. Contextualiza su intervención y plantea qué oportunidades existen para los jóvenes que desean incorporarse a este campo profesional.

Yolanda Hernández reconoce que la traducción teatral presenta dificultades específicas y señala que, en ocasiones, profesionales con experiencia en otros ámbitos de la traducción literaria muestran reticencias a trabajar con textos dramáticos. Ángel Murcia insiste en la importancia de los traductores, los hispanistas y los docentes como agentes esenciales para la difusión de la dramaturgia. Considera que el conocimiento de los textos teatrales debe comenzar en las aulas. Por ello defiende una mayor presencia de la dramaturgia española en los programas educativos.

Luminita Voina-Răuț anima a los jóvenes a iniciarse en la traducción sin esperar a disponer de todas las certezas profesionales. Recuerda que su propia trayectoria comenzó con la traducción de literatura de Julio Cortázar y reivindica la importancia de atreverse a asumir nuevos retos.

En relación con la formación universitaria, se señala también la desigual presencia de la traducción teatral según las combinaciones lingüísticas. Mientras que existen experiencias de traducción dramática entre el catalán y el castellano, en otros ámbitos, como la traducción del inglés al español, la enseñanza suele concentrarse principalmente en la narrativa y la poesía.

William Gregory, en este sentido, aporta la experiencia del Reino Unido. Comparte distintas iniciativas de formación especializada en traducción teatral. Explica que tanto las compañías como las instituciones universitarias ofrecen oportunidades para

desarrollar esta práctica. Menciona el trabajo del Orange Tree Theatre, así como los talleres impulsados por el British Centre for Literary Translation. Destaca especialmente la existencia de programas que permiten a traductores de distintas lenguas trabajar con compañías teatrales en un contexto profesional. Este último aspecto favorece el aprendizaje mediante el contacto directo con los procesos de creación escénica.

A partir de su propia experiencia, William Gregory recuerda que su trayectoria comenzó después de formarse como actor y estudiar Filología Española y Francesa. Su primer acercamiento a la traducción teatral consistió en traducir una obra y solicitar autorización para organizar una lectura dramatizada. Coincide así con Luminita Voina-Răuț en la importancia de la iniciativa personal. Anima a los futuros profesionales a dar ese primer paso, sin dejar de reconocer el valor de los espacios de formación especializada.

Finalmente, Roberto García recoge el interés de las intervenciones relacionadas con la enseñanza y destaca el papel que podrían desempeñar las universidades en la formación de traductores teatrales. La reflexión abre una nueva línea de trabajo vinculada a la necesidad de fortalecer la relación entre el ámbito académico, la traducción y la práctica escénica, para futuras muestras. Esta colaboración fortalecería y favorecería la incorporación de las nuevas generaciones de profesionales a los procesos de circulación internacional de la dramaturgia contemporánea.

Mesa 2. Tratamiento y recomendaciones. «Soñar horizontes. Estrategias para facilitar la circulación de los textos teatrales»

La segunda mesa abandona el diagnóstico y se centra en las medidas que podrían adoptarse. Roberto García abre esta segunda parte dando la bienvenida a Javier Monsalve, director general de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura, y a Marta Betriu, subdirectora de Teatro y Circo. Eva Redondo presenta también la incorporación de David Ferré, traductor al francés. Recupera también la analogía médica que estructura las jornadas. A partir de las intervenciones anteriores, considera que el paciente, la dramaturgia española contemporánea, presenta un estado de salud favorable y que los síntomas detectados, aunque requieren atención, no resultan especialmente graves. El objetivo consiste, por tanto, en identificar posibles tratamientos que permitan mejorar la circulación internacional de los textos y aprovechar las oportunidades existentes.

Ángel Murcia retoma la palabra para exponer las líneas de trabajo que desarrolla la Fundación SGAE en materia de internacionalización. Menciona la participación en ferias, los desplazamientos profesionales y la labor de los responsables territoriales como intermediarios entre autores y programadores. Explica que estas iniciativas buscan generar oportunidades profesionales. Además favorecen la contratación de obras. Destaca también el papel de programas como Iberautor y de reconocimientos como el I Premio Federico García Lorca y los Premios Max, que funcionan como escaparates y sellos de calidad para la promoción de la autoría. Señala que estas plataformas despiertan interés en países que, en ocasiones, no figuraban entre los principales destinatarios de las acciones de difusión. No obstante, reconoce las dificultades para

acceder a determinados datos y elaborar estadísticas detalladas. Entre los obstáculos menciona las restricciones relacionadas con la protección de datos. En este sentido, considera prioritario consolidar los programas existentes y mejorar el conocimiento de los territorios y circuitos profesionales. Incide en la idea de buscar donde la dramaturgia española encuentra una mayor acogida.

Estíbaliz Latxaga recupera entonces una de las cuestiones fundamentales del debate: la necesidad de conectar los distintos eslabones que intervienen en la internacionalización. Considera que instituciones como el Instituto Cervantes, la AECID, la SGAE, Contexto Teatral y las asociaciones de agentes teatrales desarrollan funciones complementarias, pero carecen de una estructura común que permita coordinar sus esfuerzos. Por ello, propone aprovechar el encuentro para establecer una estrategia compartida que tenga en cuenta las competencias y capacidades (o limitaciones) de cada entidad.

Estíbaliz Latxaga, a partir del planteamiento de Eva Redondo de a quién debería corresponder la responsabilidad de impulsar esta coordinación, señala al Ministerio de Cultura como una institución capaz de proporcionar el marco y la cobertura necesarios para articular las distintas iniciativas. Añade que una estrategia de internacionalización debería prestar especial atención al apoyo a la traducción y a la edición del libro teatral, cuya importancia considera fundamental para la circulación de los textos.

Por alusiones, Javier Monsalve, Director General de Artes Escénicas y Música del Ministerio de Cultura, interviene desde el público y reconoce el interés de la propuesta. Explica que actualmente no existen herramientas específicamente concebidas para abordar de manera integral la internacionalización de la dramaturgia. Sí existen determinadas líneas de ayuda, como las destinadas a financiar la producción y gira de obras españolas en el extranjero, con subvenciones que pueden alcanzar los 80.000 euros. Señala que se está trabajando junto al Instituto Cervantes para mejorar esta convocatoria. Y resalta la necesidad de desarrollar instrumentos de mayor alcance.

Como posible referencia, propone observar el modelo de coordinación existente en el ámbito de la música, donde se han establecido mesas de trabajo entre Administraciones y representantes del sector. Considera que una fórmula semejante permitiría determinar colectivamente cuáles son las acciones prioritarias, qué ferias internacionales resultan estratégicas, qué países deberían recibir una atención preferente y cómo se deberían distribuir los recursos disponibles.

En respuesta, Estíbaliz Latxaga valora positivamente la propuesta y considera que la creación de una mesa de trabajo centrada en la internacionalización teatral respondería a una de las principales necesidades detectadas durante la jornada.

En esta línea, Yolanda Hernández coincide con esta valoración. Explica que precisamente pretendía plantear una iniciativa semejante. Recuerda la reciente creación de una oficina de exportación de música y propone avanzar hacia una oficina de exportación de la dramaturgia contemporánea española. A su juicio, la internacionalización no debería limitarse a financiar traducciones o representaciones puntuales:

la internacionalización tendría que contemplar también la formación de las y los profesionales, el conocimiento de los mercados de destino, el acompañamiento de los proyectos y la evaluación posterior de sus resultados. Considera imprescindible determinar qué estructuras necesitan los creadores para consolidar su presencia internacional; además de cómo pueden las instituciones contribuir a sostener esos procesos a largo plazo.

No obstante, Javier Monsalve precisa que las ayudas actualmente disponibles se concentran en actuaciones concretas, especialmente en la producción y las giras. Recuerda que el apoyo a la edición de libros corresponde a otras áreas administrativas. Por ello, plantea la posibilidad de incorporar a la Subdirección General del Libro a las futuras conversaciones. Ángel Murcia cuestiona si podrían tomarse como referencia las estructuras existentes para la difusión de la danza. Javier Monsalve considera que el modelo de internacionalización musical ofrece una aproximación más adecuada. Insiste en la conveniencia de crear una mesa operativa capaz de establecer prioridades concretas para el año siguiente y determinar qué acciones deben impulsarse y en qué espacios internacionales conviene estar presentes.

En este diálogo interpersonal, Yolanda Hernández pregunta directamente a Javier Monsalve por la posibilidad de convocar ese encuentro. Este responde favorablemente y confirma la disposición a contar también con los responsables del ámbito del libro. La conversación permite así avanzar desde el diagnóstico hacia una primera propuesta de coordinación institucional.

Por otra parte, Mónica Redondo, desde la AECID, insiste en la identificación de acciones que favorezcan intercambios culturales y profesionales duraderos. Considera que la internacionalización debe contribuir no solo a aumentar la presencia de la dramaturgia española en el extranjero, sino también a generar redes estables que permitan a los profesionales desarrollar su actividad en condiciones sostenibles. Señala que, si existe interés por los textos españoles y una producción de calidad, quizá sea necesario revisar los mecanismos utilizados para aprovechar mejor ese potencial. Expresa la disposición de la AECID, a través de su red de embajadas y en colaboración con el Instituto Cervantes, a participar en este diálogo.

Asimismo, menciona el catálogo «Escenario», que reúne cuarenta y una propuestas de artes escénicas de diferentes disciplinas, incluidas obras de dramaturgia contemporánea. Esta herramienta ofrece a las embajadas una selección de espectáculos que pueden servir de referencia para organizar actividades culturales en el exterior. Javier Monsalve destaca, en este sentido, el valor de la red institucional de la AECID como posible vía de comunicación para autores y traductores interesados en promover nuevas iniciativas.

David Ferré desplaza la discusión hacia las relaciones personales que sostienen la traducción. El traductor agradece la trayectoria de la Muestra de Alicante, y destaca los avances experimentados por la traducción de dramaturgia española al francés. Reconoce también el apoyo recibido por parte del Ministerio de Cultura y del Instituto Cervantes para desarrollar proyectos editoriales durante los últimos diez años. Sin

embargo, considera que estas ayudas continúan siendo fragmentarias y que existen dificultades para establecer un diálogo real entre las distintas instituciones culturales.

David Ferré propone recuperar el concepto de diálogo intercultural como principio fundamental de la circulación de los textos. A su parecer, la internacionalización no debería reducirse a la promoción comercial de las obras ni a la acumulación de dispositivos de difusión. Recuerda que la traducción teatral depende, ante todo, de las relaciones entre personas y que el texto dramático debe ocupar el centro de esos intercambios. En este sentido, advierte de que, en ocasiones, la atención se desplaza hacia la producción y la exhibición de espectáculos, mientras que la dramaturgia como material literario y artístico queda relegada a un segundo plano.

Desde esta perspectiva, reivindica el valor de los encuentros pedagógicos y de las relaciones continuadas entre autores, traductores y editores. Considera que la presencia de un dramaturgo en un determinado territorio, como Francia, requiere un trabajo sostenido con profesionales que conozcan su obra y se comprometan con su difusión. Más que vender un texto como un producto, propone entender su circulación como un proceso de diálogo y colaboración. En este contexto, expresa su preocupación por la pérdida de solidaridad y compromiso entre algunos agentes del sector.

Estíbaliz Latxaga se interesa sobre cómo podría concretarse ese diálogo. David Ferré responde apelando a la lealtad profesional y a las buenas prácticas. Explica que, cuando un traductor lleva años trabajando con la obra de un dramaturgo y promoviendo su presencia en otro país, considera necesario mantener una comunicación mínima si el autor decide colaborar con otro profesional del mismo ámbito lingüístico. Aclara que no defiende los contratos de exclusividad, sino el reconocimiento de las relaciones construidas durante largos periodos de trabajo.

Ante la petición de ejemplos concretos por parte de asistentes del público, David Ferré señala que ha vivido situaciones en las que autores con los que mantenía una colaboración prolongada han publicado nuevas traducciones en francés sin comunicárselo previamente. Explica que estas circunstancias, repetidas en varios casos, debilitan los proyectos de intercambio cultural. Este factor provoca el desánimo a quienes han dedicado años a construir vínculos entre dramaturgias y territorios. Insiste en que la traducción no constituye una actividad automática ni impersonal, sino un trabajo de mediación sostenido por el compromiso de quienes lo desarrollan.

A su vez, Estíbaliz Latxaga reconoce que estas situaciones también pueden producirse en las relaciones entre autores, agentes y editoriales, y plantea la necesidad de reforzar los principios de lealtad y buenas prácticas. David Ferré, no obstante, considera que el problema no puede resolverse únicamente mediante contratos o disposiciones legales, sino desde la ética de las relaciones profesionales. En este sentido, Mónica Redondo apunta que un código deontológico podría constituir un punto de partida para establecer criterios compartidos, aunque no tuviera carácter normativo. David Ferré coincide en que estos principios pueden ayudar a orientar el trabajo, siempre que se acompañen de un compromiso real por parte de los implicados.

Tras el intercambio y diálogo fluido espontáneo, Eva Redondo recoge estas intervenciones y valora la importancia de visibilizar también las demandas de los profesionales que sostienen la circulación internacional de los textos. Es Daniel Ramírez quien reconduce la conversación hacia la formulación de propuestas concretas. Retoma la necesidad de recopilar y analizar datos que permitan conocer con mayor precisión la situación de la dramaturgia española en el exterior. Plantea que un futuro estudio debería: a) distinguir entre países hispanohablantes y otros mercados lingüísticos, b) considerar el papel de agentes y traductores, c) diferenciar la exportación de textos de la circulación de producciones escénicas y d) atender a las particularidades del teatro público y privado.

Propone, en definitiva, elaborar una radiografía periódica que permita identificar qué obras se internacionalizan, desde qué territorios proceden y cuáles son sus principales vías de circulación.

De manera precisa, Estíbaliz Latxaga insiste en la necesidad de concretar esta propuesta y establecer un calendario para comenzar a trabajar. Ángel Murcia recuerda que la SGAE dispone de información sobre sus propios socios, pero que cualquier diagnóstico completo debería incorporar también los datos de otras instituciones, como la AECID o el INAEM.

Es en este punto cuando Javier Monsalve plantea entonces una posibilidad operativa: convocar una primera mesa de trabajo en un futuro muy próximo. En esta mesa de trabajo se debiera contar con la participación de las entidades implicadas y tomando como punto de partida la información disponible en la SGAE. Considera conveniente que los asistentes lleguen al encuentro con una recopilación previa de datos y propuestas. También sugiere incorporar a representantes del ámbito editorial. Reconoce que una primera reunión podría generar más preguntas que respuestas, pero entiende que constituiría un avance significativo hacia la definición de una estrategia común.

Por su parte, Estíbaliz Latxaga propone esperar al cierre del año para disponer de una fotografía más completa de la situación para poder analizar las tendencias con mayor precisión. Desde esta perspectiva, considera que el primer trimestre de 2027 podría ser un momento adecuado para iniciar el trabajo con datos consolidados.

Roberto García interviene para plantear la contribución que podría realizar la propia Muestra en este proceso. Propone desarrollar un mapeo de la situación y establecer mecanismos para compartir la información obtenida, con la posibilidad de evaluar los avances en futuras ediciones. Sugiere que, en un horizonte aproximado de dos años, hacia 2028, las jornadas puedan recuperar esta reflexión y comprobar qué resultados ha producido la iniciativa surgida en el encuentro.

Sin embargo, Estíbaliz Latxaga considera que no debería esperarse tanto tiempo para ofrecer respuestas a los dramaturgos interesados en conocer las oportunidades de internacionalización. Roberto García, seguidamente, coincide en la importancia de mantener activo el proceso y subraya el papel que deben desempeñar las asociaciones profesionales. Recuerda que estas entidades no pueden limitarse a actuar como

espectadoras, sino que deben participar activamente en la transmisión de información, la formulación de propuestas y la representación de las necesidades de sus asociados.

El debate se centra después en las asociaciones profesionales. Están presentes la AVEET, la ACD y la ADIB, y como presidenta de la AVEET (Asociación Valenciana de Escritoras y Escritores Teatrales), Isabel toma la palabra para reivindicar el papel de las asociaciones de autoría teatral como canales de comunicación entre instituciones y profesionales. Recuerda que, en conjunto, estas organizaciones representan a unos setecientos autores y autoras, pero disponen de recursos económicos y humanos muy limitados. Explica que buena parte de la información institucional no llega a las asociaciones o resulta difícil de procesar y distribuir debido a la falta de tiempo y personal. Por ello, invita a las entidades presentes a utilizar sus redes para transmitir convocatorias, proyectos y oportunidades profesionales, siempre que esa información se facilite en formatos accesibles y preparados para su difusión.

Isabel advierte también que las asociaciones realizan con frecuencia labores de asesoramiento y consulta para las Administraciones sin recibir una compensación por ese trabajo. Considera necesario que las instituciones no se limiten a solicitar propuestas, sino que establezcan mecanismos de colaboración capaces de reconocer el esfuerzo que implica representar las necesidades del sector.

Javier Monsalve añade que existen líneas de ayuda destinadas a asociaciones de ámbito estatal, tanto en artes escénicas como en música. No obstante, reconoce que los recursos disponibles son limitados. Insiste en que la voluntad institucional es orientar las actuaciones hacia las prioridades que se determinen conjuntamente.

También, Yolanda Hernández comparte las dificultades señaladas por Isabel y reconoce que la comunicación constituye uno de los aspectos más complejos del trabajo institucional. Explica que el Instituto Cervantes desarrolla numerosas actividades internacionales, pero que no siempre dispone de los medios necesarios para transmitir adecuadamente esa información a todos los profesionales interesados. Recupera así su propuesta de crear una oficina de exportación que permita recopilar y distribuir los datos sobre oportunidades, proyectos y contactos internacionales.

Estíbaliz Latxaga pregunta qué vías podrían establecerse para garantizar que las asociaciones reciban esa información. Yolanda Hernández considera fundamental que los autores conozcan los espacios donde ya existe presencia institucional española, como ferias y festivales, y puedan aprovechar esas redes para presentar sus propias propuestas.

David Ferré interviene nuevamente para señalar que las plataformas editoriales y las asociaciones dedicadas a la difusión de dramaturgia afrontan dificultades semejantes. Explica que mantener una página web no resulta suficiente cuando faltan recursos para establecer contactos, desarrollar herramientas de comunicación y conectar con otras entidades. Por ello, considera interesante explorar la creación de plataformas asociativas que permitan reforzar estas redes y compartir recursos.

Ángel Murcia recoge la propuesta y ofrece la colaboración de la SGAE para mejorar la comunicación con las asociaciones. Plantea la posibilidad de organizar encuentros periódicos en los que la entidad explique sus actividades y proyectos, aprovechando también espacios vinculados a los Premios Max. Isabel insiste en que la información debería facilitarse en formatos directamente utilizables, como materiales audiovisuales que las asociaciones puedan distribuir entre sus miembros. Ángel Murcia reconoce esta necesidad y recuerda que la SGAE dispone de un departamento de comunicación que podría contribuir a desarrollar estas acciones.

En la recta final del encuentro, Eva Redondo realiza una síntesis de las principales conclusiones. Destaca la disposición de las instituciones a participar en una estrategia común, la necesidad de reforzar las ayudas a la traducción y la importancia de superar la fragmentación y la discontinuidad mediante mecanismos estables de coordinación. Considera especialmente valioso que la jornada haya permitido avanzar hacia una propuesta concreta: la creación de una mesa de trabajo que reúna a instituciones, asociaciones y profesionales para coordinar las distintas líneas de internacionalización, con la Fundación SGAE como posible espacio de articulación.

Eva Redondo y Daniel Ramírez agradecen también la labor de los traductores y traductoras, a quienes reconoce como auténticos embajadores de la dramaturgia española fuera de nuestras fronteras. Subraya que el encuentro ha conseguido trascender la reflexión general para formular propuestas operativas y establecer un primer horizonte temporal de trabajo.

Finalmente, Roberto García interviene para agradecer la labor del relator de las jornadas, encargado de recoger las aportaciones y conclusiones del encuentro. Antes del cierre definitivo, Estíbaliz Latxaga ofrece proporcionar en un futuro próximo, a los participantes, un análisis preliminar elaborado desde MAGENTEA sobre los distintos agentes y funciones que intervienen en la internacionalización de la dramaturgia. Explica que el documento se encuentra a disposición de las entidades interesadas y expresa su satisfacción por comprobar que sus conclusiones coinciden, en buena medida, con las alcanzadas colectivamente durante la jornada. Confía en que este trabajo pueda servir como punto de partida para las futuras reuniones y no quede reducido a un documento sin continuidad.

La segunda mesa termina con una propuesta de trabajo compartido. Quedan señaladas cinco prioridades: coordinar a las instituciones, reunir datos fiables, mejorar la comunicación, apoyar la traducción y cuidar las condiciones profesionales de quienes hacen circular las obras. La siguiente cuestión será comprobar si estas propuestas llegan a ponerse en práctica.

ORGANIZA

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA
inaem

GENERALITAT VALENCIANA
INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

CULTURAL
Concejalía de Cultura de Alicante

fundación sgae

INSTITUT ALACANTÍ DE CULTURA
Juan Gil-Albert

COLABORA

LAS CIGARRERAS

TEATRO PRINCIPAL DE ALICANTE

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Residència de Creació Teatral
Universitat d'Alacant

MINISTERIO DE CULTURA

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música

MACA Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

aveet
Asociación Valenciana d'Empreses i Exemptors Teatrals

CASA MEDITERRÁNEO

MEDITERRÁNEO FUNDACIÓN

MUSEO DE AGUAS DE ALICANTE

muestrateatro.com